



UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

Scuola di Dottorato in Discipline umanistiche

Curriculum: Letterature straniere moderne

XXVI ciclo

Tesi di Dottorato in Letteratura tedesca

Settore disciplinare L-LIN/13

PERSONAGGIO E RAPPRESENTAZIONE.

POSSIBILI PERCORSI NEL TEATRO SACRO DI HANS SACHS

Coordinatore di indirizzo

Ch.mo prof. Gianni Iotti

Supervisore:

Ch.mo prof. Luca Crescenzi

Candidata:

Luisa Giannandrea



## SOMMARIO

|             |   |
|-------------|---|
| Inroduzione | 7 |
|-------------|---|

### PARTE PRIMA

|   |    |
|---|----|
| Fortuna di Hans Sachs   | 17 |
| I drammi di Hans Sachs. Un punto sulla ricerca  | 23 |
| Contesti, vita e prime opere  | 37 |
| I. Premessa   | 37 |
| II. Norimberga  | 39 |
| II.1 Tessuti sociali ed economici   | 39 |
| II.2 Il patriziato  | 40 |
| II.3 Il nuovo ceto: la borghesia  | 41 |
| III.4 Il terzo strato   | 42 |
| III. Nuovi scenari  | 43 |
| III.1 Tempo e lavoro  | 45 |
| III.2 Lavoro, casa e famiglia   | 48 |
| IV. Contesti culturali  | 49 |
| IV.1. L'Umanesimo a Norimberga  | 49 |
| IV.2. I <i>Flugblätter</i>  | 51 |
| IV.3. Il <i>Fastnachtspiel</i>  | 52 |
| IV.4. Il <i>Meistergesang</i>   | 57 |
| V. Vita e prime opere   | 59 |
| V.1. <i>Summa all meiner Gedichte</i> . Autoritratto di un artigiano<br>votato all'arte | 59 |

|  |     |
|--|-----|
| V.2. Un poeta impegnato                                      | 63  |
| V.3. <i>L'usignolo di Wittenberg</i>                         | 65  |
| V.3. <i>I Prosadialoge</i>                                   | 68  |
| Finalità del teatro sachsiiano                               | 73  |
| I. Premessa  | 73  |
| II. Contesti. Il teatro come strumento educativo             | 74  |
| II.1. Il teatro nelle scuole. Filippo Melantone              | 74  |
| II.2. Il teatro nelle scuole. Martin Lutero                  | 77  |
| III. Il dramma come strumento nella comunicazione del sapere | 82  |
| IV. Hans Sachs, dal testo alla scena e dalla scena al testo  | 85  |
| V. Il corpus   | 91  |
| V.1. Il teatro sacro   | 92  |
| VI. Struttura dei drammi                                     | 95  |
| VI.1. Il titolo  | 95  |
| VI.2. La cornice. Il prologo                                 | 97  |
| VI.3. La cornice. L'epilogo                                  | 101 |
| VI.4. Il nucleo drammatico o narrativo                       | 105 |

## PARTE SECONDA

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Analisi dei testi                   | 113 |
| I. Scelta dei drammi                | 113 |
| Le due versioni di <i>Esther</i>    | 115 |
| I. Premessa                         | 115 |
| II. Struttura                       | 118 |
| II.1. Prologo                       | 118 |
| II.2. Nucleo narrativo              | 119 |
| II.3. Epilogo.                      | 123 |
| III. I personaggi principali        | 123 |
| III.1. Assuero, il re               | 123 |
| III.2. Vasti                        | 125 |
| III.3. Esther                       | 127 |
| III.4. Mardocheo                    | 129 |
| III.5. Aman e Zeres                 | 130 |
| III.6. I cospiratori Bigtàn e Tères | 134 |

|  |     |
|--|-----|
| III.7. Ebrei e Persiani  | 134 |
| III.8. Il <i>Narr</i>  | 136 |
| IV. Per riassumere   | 140 |
| <i>Tragedia mit 9 personen, die aufferweckung Lazari, unnd hat 3 actus</i> | 143 |
| I. Premessa  | 143 |
| II. Struttura  | 144 |
| II.1. Prologo  | 144 |
| II.2. Nucleo narrativo   | 146 |
| II.3. Epilogo  | 151 |
| III. I personaggi  | 151 |
| III.1. Gesù  | 151 |
| III.2. Maria Magdalena e Martha  | 152 |
| III.3. Abraham e Mose  | 154 |
| III.4. I personaggi minori   | 157 |
| IV. Per riassumere   | 158 |
| <i>Tragedia, mit neun person zu agirn. Die opferung Isaac. Hat 3 actus</i> | 161 |
| I. Premessa  | 161 |
| II. Struttura  | 165 |
| II.1. Prologo  | 165 |
| II.2. Nucleo narrativo   | 165 |
| II.3. Epilogo  | 168 |
| III. I personaggi  | 169 |
| III.1. Abramo e Sara   | 169 |
| III.2. Isacco  | 173 |
| III.3. I servi Simri e Mesech  | 174 |
| III.4. L'angelo del Signore  | 175 |
| IV. Per riassumere   | 176 |
| Conclusioni  | 179 |
| Sezione bibliografica  | 181 |



## INTRODUZIONE

Argomento di questa discussione è il teatro sacro di Hans Sachs e i suoi personaggi. La scelta di indagare questo particolare autore e, nello specifico, i drammi a soggetto biblico può sollevare alcuni legittimi quesiti. Che peso può avere oggi in Italia indirizzare la ricerca verso il Cinquecento tedesco e soprattutto, perché, fra i tanti generi trattati da Sachs, proprio il teatro sacro?

La prima risposta è semplice e forse ovvia: nonostante il suo nome sia tra i più noti della Prima età moderna, in Italia suscita l'interesse di un numero ancora limitato di studiosi. La scelta, dunque, nasce in prima istanza dall'esigenza di colmare una lacuna che riguarda il nostro Paese<sup>1</sup>. Diversa è la situazione negli ambienti accademici tedeschi dove numerosi sono gli studi letterari che negli ultimi decenni hanno posto al centro il Medioevo e la *Frühe Neuzeit*. Eppure, anche qui, nonostante moltissimi siano i lavori che hanno interessato l'autore di Norimberga<sup>2</sup>, il teatro serio, ovvero quel *corpus* di testi che vanno sotto il nome di *tragedis und comedis*, lamenta a oggi la mancanza di indagini monografiche recenti<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Nella ricerca italiana gli studiosi che si sono occupati nello specifico di Hans Sachs sono Roberto de Pol, Michael Dallapiazza e Barbara Sasse. Per i singoli lavori si rimanda qui alla Sezione bibliografica.

<sup>2</sup> Per ogni approfondimento sono indispensabili le due bibliografie su Hans Sachs, entrambe a cura di Niklas Holzberg: N. H., *Hans-Sachs-Bibliographie. Schriftenverzeichnis zum 400jährigen Todestag im Jahr 1976*, zsgest. in der Stadtbibliothek Nürnberg unter Mitarb. v. H. Hilsenbeck, Selbstverlag der Stadtbibliothek Nürnberg, Nürnberg 1976, e N. H., *Hans-Sachs-Bibliographie 1976-2012*, non pubblicata a stampa ma disponibile all'indirizzo internet [www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html](http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html).

<sup>3</sup> Gli ultimi lavori monografici apparsi in Germania sulla produzione drammatica di Hans Sachs sono di Dorothea Klein (*Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs*, H.-D. Heinz akademischer Verlag, Stuttgart 1988), di Cornelia Epping-Jäger (*Die Inszenierung der Schrift. Der Literalisierungsprozess und die Entstehungsgeschichte des Dra-*

La seconda domanda trova, quindi, una parziale risposta nel fatto che di tutta l'opera di Sachs le tragedie e le commedie siano il genere meno studiato. Di queste, poi, si è scelto quelle ad argomento biblico perché forse, più di altre, permettono di affrontare l'autore dalla prospettiva dei grandi temi sociali, culturali e religiosi che caratterizzarono e sconvolsero un'epoca, e dei quali Sachs fu un diretto testimone.

Il presente lavoro, quindi, nasce dal tentativo di colmare dei vuoti; spera poi, in un intento più ampio, di stimolare il dibattito su un autore e su un periodo storico-letterario di cui, nelle università italiane, ancora poco si discute e ancora troppo poco si riesce a divulgare.

Il Cinquecento è stato un periodo nodale per la storia tedesca: da un lato ha fatto da spartiacque e transizione tra Medioevo e modernità, dall'altro ha dato vita alla Riforma protestante, uno dei suoi fenomeni più rilevanti. Hans Sachs, che lo percorre quasi per intero (nasce nel 1494 e muore nel 1576), ne è certamente lo scrittore con il nome di maggior peso. Tuttavia, nel suo caso, è necessario fare alcune premesse e in particolare sul dramma.

Il teatro tedesco, nel passaggio tra Quattro e Cinquecento, si divide in tre ambiti: il primo è il dramma sacro legato al calendario religioso e rappresentato nelle città dal clero con la partecipazione dei cittadini; il secondo è il dramma profano, di origine cortese ma messo in scena nei centri urbani solo a partire dal XV secolo; infine il dramma scolastico che attorno al 1500, e a scopi prettamente pedagogici, si afferma soprattutto nelle scuole e nelle università<sup>4</sup>. Quello di Hans Sachs non si colloca in nessuno di questi tre ambiti e ciò comporta che di fronte al drammaturgo e, più in generale, di fronte allo scrittore occorre confrontarsi con un personaggio *sui generis*<sup>5</sup> e di difficile catalogazione<sup>6</sup>. In breve,

*mas*, M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1996) e di Brigitte Stuplich (*Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, Frommann – Holzbog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998).

<sup>4</sup> L. Auteri, *Riforma e cultura urbana*, in M. Freschi, *Storia della civiltà tedesca*, vol. I, Einaudi, Torino 1998, pp. 151-173, qui p. 151.

<sup>5</sup> D. Metz, *Das protestantische Drama. Evangelisches geistliches Theater in der Reformationszeit und im konfessionellen Zeitalter*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien 2013, p. 317.

<sup>6</sup> Come scrittore di teatro serio, Hans Sachs si distingue per più aspetti. Proviene da un contesto culturale modesto, ha una formazione limitata all'obbligo scolastico imposto dal suo ceto ed è fra i primi a usare la lingua tedesca nel teatro non comico.



come notava Goedeke già nel 1859, gli si farebbe un gran torto se, nel giudicarlo, egli fosse posto alla stregua di quelli che vennero dopo di lui<sup>7</sup>.

Nato in una famiglia di un sarto e con un futuro da *Schumeister*, Hans Sachs non abbandonò mai la professione artigiana stabilita per lui dal padre, che egli portò avanti con le stesse serietà e determinazione riservate alla scrittura. Egli era quindi un calzolaio, un lettore vorace, uno studioso autodidatta e un autore poliedrico capace di orientarsi tra i diversi generi letterari. Ha lasciato ai posteri una quantità vastissima di scritti, per di più curati in vita da una catalogazione quasi maniacale che, in verità, ha anche permesso all'enorme *corpus* di attraversare i secoli pressoché integro<sup>8</sup>.

Hans Sachs ha prodotto più di 6000 opere. La fanno da padrone gli oltre 4200 *Meisterlieder*, seguiti dalla poesia gnomica (circa 1700 sono gli *Spruchgedichte*), dal teatro serio (128 drammi) e comico (85 *Fastnachtspiele*), da sette dialoghi, molti salmi e vari altri *Lieder*. Per molto tempo, egli è stato tramandato soprattutto nelle vesti di *Meistersinger* e scrittore di farse, assai poco in quelle di autore di drammi. Solo a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, la critica ha cominciato a mostrare un serio interesse anche per il lato più propriamente drammaturgico. Nel 1976, in occasione della *Festschrift* per il quarto centenario dalla morte, Niklas Holzberg faceva un punto sullo stato della ricerca riguardante le *tragedis und comedis*. Indicando agli studiosi possibili nuove strade, poneva come punto di partenza la lettura attenta dei testi<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> «Hans Sachs war der reichste Dichter der Reformationszeit und ein wirklicher Dichter, dem man Unrecht thut, wenn man ihm mit den später Gekommenen misst». K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Von der ältesten Zeit bis zum dreissigjährigen Kriege*, Bd. II, Ehlermann, Hannover 1859, p. 338.

<sup>8</sup> In vita ha curato personalmente una *Gesamtausgabe* delle sue opere, seguita dalla stesura di un *Generalregister*. R. Hahn, *Das handschriftliche Generalregister des Hans Sachs*, Böhlau, Wien-Köln 1986. Si veda oltre p. 61.

<sup>9</sup> Lo studioso si auspicava che la ricerca potesse finalmente liberarsi dai pregiudizi che avevano fino a poco tempo prima accompagnato il dramma di Hans Sachs, e procedere attraverso un'attenta lettura dei testi. Il passo successivo doveva sintetizzare una corretta interpretazione storica e sociale di quel teatro e infine intuire gli adattamenti sachsiani dei soggetti alla morale del dramma, e il grado di risonanza sul pubblico. N. Holzberg, *Die Tragedis und Comedis des Hans Sachs: Forschungssituation – Forschungsperspektiven*, in H. Brunner – G. Hirschmann – F. Schnelbögl (hrsg. v.), *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1576*, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1976, pp. 105-136.

Il primo testo teatrale sacro di Hans Sachs è un breve *Weihnachtspiel* scritto nel dicembre del 1530 che ha per tema un dibattito sull'identità del Messia<sup>10</sup>; l'ultimo, del 1559, è una trasposizione dell'intero Libro di Esther. In tutto Sachs dà alla luce 54 drammi sacri (su 128 totali), un numero ascrivibile a nessun altro autore di quel periodo<sup>11</sup>.

Nel 1530, momento del suo esordio nel dramma sacro, Norimberga era diventata città protestante da cinque anni. Questo, tuttavia, non significava che tutti fossero luterani, anzi molti erano i cattolici praticanti. Fattore comune a tutti, soprattutto nelle fasce sociali più basse, era la scarsa se non scarsissima conoscenza delle Scritture. Il carattere "laico" del palcoscenico sachsiano, che non era un sagrato né tantomeno uno spazio per predicatori, realizzò qualcosa di realmente nuovo per il «gemeinen Mann», abituato fino a quel momento a un teatro fatto o di sacre rappresentazioni o di farse da taverna. Gli altri generi, vedi i drammi umanisti o gli *Schuldramen*, che pur erano un capitolo importantissimo di quel panorama storico-letterario, gli erano preclusi perché rappresentati all'interno di scuole, di università o nelle corti, e per lo più recitati in lingua latina. Violando un territorio teatrale fino a quel momento accessibile a una riservata *élite* e, soprattutto, appropriandosi di un genere e portandolo sulla scena popolare, Hans Sachs compie un gesto rischioso e «rivoluzionario»: la platea che il suo teatro va ora componendo è formata in gran parte dalle persone lasciate fuori dalle mura nobiliari o erudite e, per la prima volta, accoglie un pubblico vasto ed eterogeneo, cioè non più selezionato per ceto, per cultura e ancor meno per fede. Di conseguenza il dramma sacro sachsiano si rivelò adatto a due compiti fondamentali: da un lato diffondere l'opera più importante di

<sup>10</sup> Si tratta della *Comedia mit xij person, das Christus der war Messias sey* (KG I, pp. 163-173). Un dottore della Chiesa, un rabbino e altre importanti figure bibliche inscenano un processo a Gesù. A precederla nel panorama tedesco erano stati due esempi molto diversi anche fra loro: nel 1527 l'ex frate francescano e poi pastore protestante Burckhard Waldis (1490-1556) mette in scena in tedesco la parabola del figliol prodigo (*De parabell vam verlorn Szohn*); del 1529 è il dramma del pedagogo Wilhelm Gnapheus (1492-1568) che scrive dello stesso soggetto ma in lingua latina (*Acolastus*). A questo proposito si vedano H. Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Reclam, Stuttgart 1997, p. 486 e D. Metz, *Das protestantische Drama*, cit., pp. 21-22.

<sup>11</sup> La maggior parte degli autori di drammi religiosi protestanti erano per lo più pastori, pedagoghi e insegnanti. Ma vi erano anche teologi di formazione laica come cancellieri, segretari comunali, consiglieri ecc. Unico esempio assimilabile – pur lontanamente – ad Hans Sachs fu il molto più giovane Joachim Schlue (1563-1624), mercante di Rostock e autore di una *Comedia von dem frommen Gottfrüchtigen und gehorsamen Isaac* (1606). Per un approfondimento si rimanda a D. Metz, *Das protestantische Drama*, cit., pp. 502-521.

Lutero e di tutto il Cinquecento, dall'altro educare il pubblico urbano ai nuovi valori evangelici.

E poco importa, qui, se a spingere il calzolaio in tal senso fu il voler mettere la propria scrittura a servizio della Riforma o se, piuttosto, fu la Riforma a trovare in quell'ambiente artigiano cittadino, ricco di consolidate esperienze culturali, un terreno pronto a germinare<sup>12</sup>. Quello che interessa è il ruolo che Hans Sachs si scelse come divulgatore e ancor prima come sperimentatore di nuove forme letterarie e moderne vie comunicative<sup>13</sup>. Il fine di questa ricerca è rintracciare nei testi drammatici, e in un continuo confronto con la fonte, le scelte che l'autore di volta in volta adotta in questa sua iniziativa, debole negli esiti stilistici ma pionieristica nelle intenzioni; scelte che, nel passaggio dal racconto biblico al palcoscenico, s'incarnano in primo luogo nei personaggi.

La parte iniziale della tesi si dedica alla storia degli studi sachsiani. La ricezione comincia quasi per caso, dopo circa duecento anni dalla morte dell'autore, quando Christoph Martin Wieland, in una biblioteca privata, s'imbatté in alcuni scritti poetici di Hans Sachs. Da quel momento in poi, il poeta artigiano non smise di incuriosire gli intellettuali che, a cominciare proprio da Wieland e subito dopo con Goethe e i Romantici, lo celebrarono in diversi modi fino ad arrivare all'Ottocento borghese e a Wagner che, nei *Meistersinger von Nürnberg* del 1868, lo esaltò nella figura di artigiano e «schietto e autentico “autore del popolo”»<sup>14</sup>. Lo studio prosegue con il punto sulla ricerca, alla luce soprattutto degli studi che, a partire dalla fine del XIX secolo, più si sono occupati di Hans Sachs scrittore di drammi.

Una parte importante di questa indagine è dedicata ai contesti storici, sociali e culturali in cui visse il calzolaio. Particolare attenzione è data, quindi,

<sup>12</sup> M. Müller, *Der Poet der Moralität*, Peter Lang, Bern 1985, in particolare pp. 14 e 42 ss. Müller sostiene che siano state delle realtà strutturate come le scuole di canto e i *Meistersinger* a costituire i presupposti al veloce diffondersi della Riforma.

<sup>13</sup> Occorre, però, tenere ben presente che questo nuovo tipo di spettacolo aperto a tutta la comunità cittadina coinvolse anche la messa in scena di storie profane (Sachs ne scrisse una settantina). Lo scopo primo in questo caso era la divulgazione dei patrimoni letterari del passato; rimaneva nondimeno invariato l'intento didascalico di educare il cittadino alla nuova morale luterana, sulla quale storie e personaggi venivano di volta in volta adattati.

<sup>14</sup> E. Bonfatti, *Rinascimento e Riforma*, in E. Bonfatti – A. Morisi, *La nascita della letteratura tedesca. Dall'Umanesimo agli albori dell'Illuminismo*, a cura di P. Chiarini, Carocci, Roma 1995, pp. 47-107, qui p. 87.

alla città natale dalla quale egli mai si allontanò se non per gli anni della *Wanderlehre* necessari alla professione. La *freie Reichsstadt* di Norimberga, nonostante l'assenza di un'università, a fine Quattrocento era un centro culturale di richiamo: da essa passarono i nomi più noti dell'Umanesimo tedesco e in essa si concentrava il maggior numero di stamperie del centro Europa. In certi aspetti, però, non mancavano le contraddizioni: lo *status* di «libera città imperiale», che avrebbe dovuto garantire fedeltà all'imperatore anche religiosa, non poté frenare gli entusiasmi per il rinnovamento della Chiesa chiesto da Lutero o impedire che nel 1525 il Consiglio cittadino decidesse per l'adesione alla Riforma.

Segue uno sguardo alla vita di Hans Sachs e alle esperienze letterarie precedenti i drammi, che accompagnarono gli anni dell'evoluzione spirituale. Ci si riferisce, in primo luogo, al lungo poema *Die Wittenbergisch Nachtigall* del 1523 con il quale di Sachs sposa la Riforma, ma anche ai quattro dialoghi in prosa di contenuto politico-confessionale nei quali il calzolaio muove le sue accuse politiche. Sotto la scure finiscono non solo l'immoralità e certe abitudini della Chiesa cattolica ma anche gli estremismi dei luterani più intransigenti.

Argomento successivo è quindi il teatro serio sachsiano, laddove con esso si intendono le «tragedie» e le «commedie» che l'autore scrive tra il 1527 e il 1559. Non potendo prescindere dagli scenari contemporanei, che Sachs sicuramente conosceva, l'analisi coinvolge anche le riflessioni teoriche condotte sul teatro in ambienti riformati e sulle sue potenzialità pedagogiche. Melantone, quindi, che fu il primo non solo a promuovere di dramma, e in particolare di Terenzio, come materia di studio e strumento di potenziamento della lingua latina, ma anche a realizzarne un esempio pratico nella sua *Schola privata*. E soprattutto Lutero che di teatro parlò nei *Discorsi a tavola* e nelle *Prefazioni* ai libri di Tobia e Giuditta, dei quali peraltro auspicava una trasposizione drammatica in lingua tedesca. Se quindi Melantone introdusse il teatro classico in latino nelle scuole, se Lutero, sullo stesso palcoscenico, accanto ai drammi di Terenzio immaginò le storie dell'Antico Testamento recitate in lingua tedesca, Hans Sachs sembrò scegliere, come si è detto, una terza via: prendere un genere teatrale legittimato dalla Riforma (il dramma serio) e rivolgerlo ad altri spettatori.

La riflessione coinvolge anche le scelte «editoriali» che videro Sachs dedicare alla scrittura drammatica (seria e comica, quindi drammi e *Fastnachtspiele*) tutto il terzo e ultimo volume delle opere date alle stampe prima di morire, facendo percorrere alle storie raccontate nei drammi un percorso, se vogliamo, inverso. Se il palcoscenico aveva annullato le barriere culturali «traducendo»

uno scritto in un atto mimico e verbale, quest'ultimo ritrovava, nella forma di libro, l'originaria destinazione d'uso di testo da lettura.

Segue infine una descrizione dei drammi che compongono il *corpus* del teatro sacro e un'analisi dell'organizzazione del testo scenico che in Sachs, come in altri autori dell'epoca, presenta la tipica struttura con cornice divisa in prologo, nucleo narrativo ed epilogo.

La quarta e ultima parte di questa tesi affronta l'argomento «personaggi». Attraverso l'analisi testuale di alcuni drammi si cerca di tracciare, caso per caso, le piccole e grandi variazioni che Sachs mette in campo, cercando di scorgerne le intenzioni in funzione sia della morale sia della sua geografia drammaturgica. Il vastissimo materiale a disposizione è stato una risorsa alla quale attingere a piene mani. La scelta, dunque, è avvenuta seguendo nella specificità di ogni singolo dramma gli argomenti d'interesse, quindi le congruenze e incongruenze tra i personaggi "sachsiani" e i rispettivi modelli. La questione si è rivelata ancor più interessante nei casi in cui Sachs abbandona del tutto la fonte e dà spazio all'invenzione. In più circostanze ci si imbatte, infatti, o in personaggi completamente nuovi o in altri, già presenti nel modello, sui quali l'autore interviene con molta libertà. Si è cercato di proporre soprattutto casi di questo tipo, e quindi di far emergere le motivazioni che di volta in volta possano averlo guidato nella scrittura.



## **PARTE PRIMA**





## FORTUNA DI HANS SACHS

Strano destino quello di Hans Sachs che vede la propria fama procedere in maniera inversa rispetto al *cliché* dell'artista sconosciuto in vita e celebrato dopo la morte. Apprezzato sin dai primi tentativi letterari, a pochi decenni dalla scomparsa cade in una progressiva indifferenza che presto si tramuterà in un diffuso biasimo.

Naturale indagare il perché di tale rovesciamento di giudizi, tanto più se si considera che, al momento della morte, Hans Sachs era il poeta più conosciuto in territorio tedesco<sup>15</sup>. A ciò si aggiunga, poi, il fatto che la sua fama, associata in primo luogo all'attività di famoso *Meistersinger*, non si fermò alle cerchie artigiane ma seppe anche introdursi nelle case comuni sotto forma di lettura privata o entrare nei repertori drammatici di numerose compagnie teatrali<sup>16</sup>. Eppure, le epoche che vennero dopo di lui faticarono a comprendere il poeta e ancor meno furono in grado produrre personalità in grado di raccogliergli l'eredità.

Hans Sachs fu testimone e interprete del suo secolo, il Cinquecento, e con esso visse tutti quei cambiamenti politici, sociali, culturali e religiosi che consegnarono all'epoca successiva una Germania profondamente mutata. Il secolo che venne dopo di lui, il Seicento, operò del resto una rottura con il precedente e tra le cose che vennero subito a mancare vi fu l'idea di una cultura di matrice «popolare» e «cittadina», cui si andò velocenmente sostituendo una produzione letteraria «ricercata» e collegata a un centro di potere (una corte, lo Stato, un principe). A lato di ciò, si aggiunga che il letterato del XVII secolo doveva essere un intellettuale formatosi nelle università, uno studioso dell'antichità classica e un conoscitore profondo della migliore tradizione medievale europea, non

<sup>15</sup> E. Bernstein, *Hans Sachs*, Rowohlt, Reinbek 1993, p. 9.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

solo tedesca quindi, ma anche italiana e francese<sup>17</sup>. La figura che si veniva così connotando nella percezione collettiva divenne incompatibile con quella offerta da un calzolaio autodidatta, che finì per essere troppo velocemente giudicato scrittore incapace e poco elegante. Si potrebbe allora dire che il torto o, altrimenti visto, il merito di Hans Sachs sia stato quello di essere ultimo testimone di un tempo avviato oramai verso la sua conclusione.

L'oblio o il severo giudizio che accompagnarono Hans Sachs per circa duecento anni toccò il suo punto massimo nella seconda metà del Settecento nel famoso e pluricitato verso anonimo, «Hans Sachs war ein Schuhmacher und Poet dazu»<sup>18</sup>. La prima rivalutazione, si è detto, ebbe inizio in quel di Weimar grazie a Christof Martin Wieland, imbattutosi fortuitamente in alcuni scritti di Hans Sachs nella biblioteca di un noto editore cittadino, come egli stesso racconta in una lettera del 15 aprile 1776 indirizzata a Johann Kaspar Lavater:

Haben Sie schon gewußt, daß Hans Sachs wirklich und wahrhaftig ein Dichter von der ersten Größe ist? Ich weiß seit 6-8 Wochen. Wir beugen uns alle vor seinem Genius, Goethe, Lenz und ich. O die Teuschen, die stumpfen, kalten trägherzigen Teuschen! Die das erst vom Teuschen Merkur werden lernen müssen! [...] sie haben ihn nicht gekannt, nie gelesen, nie gesehen. Aber Wahrheit muß doch endlich einmal durchbrechen [...]!<sup>19</sup>.

L'occasione per far conoscere Hans Sachs ai tedeschi, per rompere finalmente il muro di silenzio attorno a un «genio» fin troppo a lungo messo da parte, fu data a Wieland dal bicentenario della morte, quello stesso 1776 della lettera a

<sup>17</sup> Osserva a questo proposito Roberto de Pol: «[...] la letteratura dei Seicento è prodotta da una cerchia abbastanza ristretta di uomini di penna, i quali si indirizzano preferibilmente ad altri uomini di penna: umanisti, scienziati, insegnanti, nobili con formazione accademica e soprattutto impiegati statali sono in questo secolo accomunati dalla consapevolezza di una superiorità culturale che li eleva al di sopra della massa, non più inevitabilmente analfabeta come prima della Riforma, ma pur sempre relegata alla lettura di Bibbia, scritti sacri e rudimentali testi di intrattenimento come fogli volanti illustrati o almanacchi». R. de Pol, *Il Seicento*, in *Storia della civiltà tedesca*, cit., pp. 199-277, qui p. 200.

<sup>18</sup> Il verso risale al 1769, quanto meno questo è l'anno di cui si ha la sua prima attestazione. E. Bernstein commenta il distico così: «Mit seiner geschickten Parodie auf den Sachssen Knittelver und seinem Hinweis auf den Handwerker faßte der Zweizeiler bündig und witzig die gängigen Vorurteile der Aufklärungszeit zusammen». E. Bernstein, *Hans Sachs*, cit., p. 10.

<sup>19</sup> Citato in D. Katritzky, *Hans Sachs im 18. Jahrhundert*, in «German Life and Letters», 49 (1996), pp. 32-41, qui p. 34.

Lavater. In un *Sonderheft* del «Teutsches Merkur», il direttore Wieland pubblicò due poesie di Hans Sachs<sup>20</sup> e una breve biografia, alle quali si accompagnarono un suo stesso saggio (*Zugabe einiger Lebensumstände Hans Sachsens*) e una poesia di Goethe dall'evocativo titolo *Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung*<sup>21</sup>. La novità di questa lirica consisteva nel metro nel quale era composta, ovverossia un arcaico verso della tradizione medievale tedesca e soprattutto sachsiana, il *Knittelvers*<sup>22</sup>.

Fu poi ancora Goethe, molti anni dopo, a rendere nuovo omaggio a Sachs in *Dichtung und Wahrheit*:

Hans Sachs, der wirklich meisterliche Dichter, lag uns am nächsten; ein wahres Talent, freilich nicht wie jene Ritter und Hofmänner, sondern ein schlichter Bürger, wie wir uns auch zu sein rühmten. Ein didaktischer Realism sagte uns zu, und wir benutzten den leichten Rhythmus, den sich bequem anbietenden Reim bei so manchen Gelegenheiten. Es schien diese Art so bequem zur Poesie des Tages und deren bedurften wir jede Stunde<sup>23</sup>.

Nel ricordo degli anni dello *Sturm und Drang*, Goethe parla di come quei giovani, alla ricerca di un suolo «worauf man poetisch fußen, um ein Element zu entdecken, in dem man freisinnig atmen könnte»<sup>24</sup>, si fossero guardati all'indietro di alcuni secoli e lasciati rapire dal talento di un poeta autenticamente «Bürger», dal quel suo «didaktischer Realism» e dal fascino di una metrica antica, dimenticata, eppure così familiare («bequem»). Ma gli omaggi di Goethe furono più concreti. In *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*, uno *Schwank* del 1773 riscritto nel 1778, l'autore era ricorso ancora al *Knittelvers*, così come nel *Fastnachtspiel vom Pater Brey* del 1774<sup>25</sup>. Assai più noto è il monologo iniziale

<sup>20</sup> *Der lieber Zanck* e *Sanct Peter mit der Gaiß*. Le due poesie si trovano rispettivamente nei volumi IV (pp. 322-324) e V (pp. 109-113) dell'edizione delle opere di Hans Sachs: Hans Sachs, *Werke*, hrsg. v. A. v. Keller und E. Goetze, XXVI Bdd., Stuttgart 1870-1908, da ora in poi indicata dalla sigla KG.

<sup>21</sup> F. Schulz (hrsg. v.), *Goethes Sämtliche Werke in fünfundvierzig Bänden*, Bd. I, *Gedichte*, Verlag von Th. Knaur Nachf., Berlin-Leipzig 1900 [ca.], pp. 306-311.

<sup>22</sup> Il *Knittelvers* è un verso giambico di quattro piedi a rime bacciate.

<sup>23</sup> *Goethes Sämtliche Werke*, cit., Bd. XXI, pp. 393-394.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 393.

<sup>25</sup> Ci sono numerosi studi sull'uso goethiano del *Knittelvers*. Qui si citano i più importanti. Riguardo alla farsa *Jahrmarktsfest* si veda soprattutto M. Herrmann, *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern. Entstehung- und Bühnengeschichte*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1900, in

del *Faust* con il quale il protagonista presenta se stesso in versi sachsiani. La scelta di Goethe di affidarsi qui a una metrica arcaica sembra avere più intenti: riproporre le sonorità teatrali di un'epoca lontana – quella di Faust e la stessa Hans Sachs – e allo stesso tempo conferire una veste stilistica a quei duecento anni che distanziavano il suo secolo da quello del suo personaggio. Tra il 1777 e il 1778, infine, da direttore del Hoftheater di Weimar, Goethe aveva più volte messo in scena il famoso *Narren-Schneyden*<sup>26</sup>.

Il Romantici, per primi Tieck e Wackenroder, sulla scia di quell'entusiasmo rivolto al tardo Medioevo, celebrarono Hans Sachs tra i protagonisti di una gloriosa tradizione di cui ora era giunto il momento di appropriarsi. Hans Sachs, Albrecht Dürer, Willibald Pirckheimer avevano fatto della loro epoca e della loro città quello a cui i poeti ora dovevano aspirare. Rivolgendosi a Norimberga, il monaco innamorato dell'arte delle *Herzenshergießungen* parla come «die lebendigwimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst, und ein recht fruchtbarer, überfließender Kunstgeist ein deinen Mauern lebte und webte»<sup>27</sup>. Tuttavia, malgrado il sincero entusiasmo, l'interesse verso Hans Sachs finì per sovrapporsi a quello per la sua epoca con la conseguenza, inevitabile, che anche presso i romantici le opere del poeta rimasero ancora poco lette e poco studiate. Sachs interessava quasi nulla come “autore”, molto di più come “personaggio”. Poiché se *di* Sachs si leggeva poco, *su* Sachs si scriveva molto. Solo nel XIX secolo sono attestate venti opere teatrali che hanno tra i personaggi il poeta-ciabattino<sup>28</sup>.

Questa immagine di figura letteraria, modellata da Goethe prima e perfezionata dai romantici poi, in virtù della quale il XIX secolo finì per associare il nome dell'artigiano poeta e cantore all'arcaico spirito tedesco naiv e «bürgerlich», toccò il suo punto più alto sulle scene dei *Meistersinger von Nürnberg* (1868). Wagner ebbe un ruolo ancor più incisivo dei suoi predecessori nell'esaltazione della figura sachsiana come archetipo di germanicità, che troverà un nutrimento – e inquietante – seguito di lì a qualche decennio. Indimenticabile rimane il finale dei *Maestri cantori* nel quale è in scena l'idillio pittoresco della cittadina

particolar modo le pp. 60-110. Inoltre E. Feise, *Der Knittelvers des jungen Goethes*, Verlag von Roth und Schunke, Leipzig 1908, e F. Eichler, *Das Nachleben des Hans Sachs*, Otto Harrassowitz, Leipzig 1904, pp. 164-200.

<sup>26</sup> KG V, pp. 2-17.

<sup>27</sup> L. Tieck, *Sämtliche Werke*, Bd. IX, L. Grund, Wien 1818, p. 66.

<sup>28</sup> Cfr. K.F. Baberardt, *Hans Sachs im Andenken der Nachwelt*, Niemeyer, Halle 1906.

medievale fatta di vicoli, torri e casette, sul quale domina assoluta la figura di Hans Sachs, celebrato da cittadino ancor prima che da poeta, forte di un elevato carisma morale e catalizzatore di speranze collettive quanto mai attuali per Wagner e contemporanei.

Als Ausdruck seiner privaten Träume und der kollektiven Hoffnung des deutschen Bürgertums seiner Zeit ist diese Oper außerdem für die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts aufschlussreich: denn Wagners Traum einer harmonischen Volksgemeinschaft, seine Hoffnung auf ein geeintes Deutschland zu einer Zeit, als sich tatsächlich die Verwirklichung dieses Traums am Horizont abzeichnete, seine Auffassung einer Synthese von Genie und Handwerk – alle diese Themen finden sich in dem Werk<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> E. Bernstein, *Hans Sachs*, cit., p. 14.



## I DRAMMI DI HANS SACHS: UN PUNTO SULLA RICERCA

Richard Wagner contribuì a costruire attorno ad Hans Sachs un'aura che troverà conferma nei festeggiamenti indetti nel 1894 per il quarto centenario della nascita. In discorsi, saggi e monografie il poeta fu celebrato come cittadino devoto e suddito fedele, come rappresentante autentico di un'epoca cruciale, in un'immagine che più di altre poteva funzionare da modello credibile nella Germania di fine Ottocento.

Wie groß und rein steht dieser Mann mit der Gesundheit seiner Anschauungen und der Bescheidenheit seines Sinnes den maßlosen Ansprüchen und Herrschaftsgelüsten der heutigen Sozialdemokratie gegenüber! Er schätzte wie irgend einer das Handwerk und den Wert der Arbeit; aber er wollte nicht, daß der Handwerker mit Neid auf andere Stände blickte, sondern daß mit einem Los zufrieden sei und in seinem Beruf seine Schuldigkeit tue<sup>30</sup>.

Chi scrive queste righe è Rudolf Genée (1824-1914), studioso di epoca e animo guglielmini, autore di numerose indagini sul teatro tedesco e inglese del Medioevo e della Prima età moderna. Benché con toni encomiastici, è lui che compie il primo vero, ampio e accurato studio sul poeta (*Hans Sachs und seine Zeit. Ein Lebens- und Kulturbild aus der Zeit der Reformation*), pubblicato nel 1894 sempre per le *Geburtstagsfeiern*. Per la prima volta Hans Sachs viene presentato non solo nell'immagine un po' astratta di artigiano-scrittore ma anche in quella, assai più calata nella realtà, di testimone impegnato in prima fila nelle vicende del suo tempo, di quella *grösse Wende* che senza ombra di dubbio rap-

<sup>30</sup> Citato in E. Mummenhoff, *Das Hans Sachs-Fest in Nürnberg*, Selbstverlag der Festleitung, Nürnberg 1899, p. 192.

presentava, nella memoria collettiva dei tedeschi di fine Ottocento, un momento fondamentale della loro storia non solo culturale. Al teatro di Sachs, nel quale egli include le *Tragödien*, le *Komödien* e i *Fastnachtspiele*, Genée dedica l'intero undicesimo capitolo<sup>31</sup>. Anche qui l'intellettuale usa la Storia come chiave interpretativa. Nonostante, dice Genée, le tante carenze stilistiche, grossolane e in molti casi persino divertenti, come il «Nürnberger Lokaltone», occorre tenere presente «daß der Nürnberger Handwerker nicht weniger ein Kind seiner Zeit war, als es auch selbst die gelehrten Schauspieldichter der Reformationsepoche gewesen sind»<sup>32</sup>. Insomma, allude Genée, il calzolaio era in buona compagnia e, anzi, aveva dalla sua il fatto di non essere un erudito.

Tuttavia, occorre prendere atto di un'anomalia, quasi un paradosso, che marca i toni di questi anni. Quanti più entusiasmi, elogi e scritti si raccoglievano attorno a Sachs, tanto poco lette rimanevano le opere. Era come se del poeta-cia-battino, costruito nell'immagine di spirito naiv e autentico di un'epoca sentita come data di nascita del proprio popolo, poco interessava cosa avesse veramente scritto. Anzi, come ricorda Dorothea Klein, «Je weniger das Bild vom schreibenden Schumacher an den Texten selbst überprüft wurde, desto besser gelang seine Modellierung nach den Zeitvorstellungen [...]. Hinter dem nach eigenem Bedürfnis und Geschmack zurechtgebogenen Schriftstellerporträt verschwand die historische Person Hans Sachs fast vollständig»<sup>33</sup>.

Nella ricerca sachsiana le *Geburtstagsfeiern* del 1894 segnano un momento importante. Il clamore creatosi attorno al poeta fece sì che molti studiosi cominciassero a interessarsi più da vicino ai suoi scritti e la letteratura critica su Hans Sachs si moltiplicò<sup>34</sup>. In realtà, occorre precisare che già prima delle celebrazioni alcuni critici avevano manifestato un cambio di approccio. Nel 1847, all'interno di un progetto più ampio sul teatro tedesco delle origini, compare un breve studio critico sul poeta, nello specifico sul dramma, dal titolo *Hans Sachs als dramatischer Dichter* di August Bombach. L'indagine, che si poneva lo scopo di colmare la grave lacuna di conoscenza attorno al poeta, biasima

<sup>31</sup> R. Genée, *Hans Sachs und seine Zeit. Ein Lebens- und Kulturbild aus der Zeit der Reformation*, J.J. Weber, Leipzig 1902<sup>2</sup>, pp. 309-352.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>33</sup> D. Klein, *Bildung und Belehrung*, cit., p. 34.

<sup>34</sup> In questo capitolo si farà riferimento quasi esclusivamente agli studi che si sono occupati del dramma. Per tutto il resto rimandiamo alle due più che esaurienti bibliografie curate da N. Holzberg: *Hans-Sachs-Bibliographie*, cit., 1976, e *Hans-Sachs-Bibliographie 1977-2013*, cit.



l'indifferenza e il pregiudizio che ne aveva condizionato fino a quel momento la ricezione fra gli studiosi. Subito, nelle prime righe dell'introduzione, Bombach dichiara l'intento di voler porre riparo a tale «ingiustizia» lamentando i modi assai «poco scientifici» con cui erano state trattate fino ad allora le opere di Sachs<sup>35</sup>. Ma la formazione critica di Bombach non gli permise di sottrarsi a una lettura severa, perfettamente in linea con i criteri del tempo, che indusse alla fine anche questo studioso a considerare il poeta un «ehrsamer Schuster». L'analisi parte da un breve raffronto con il teatro dei *Mysterien* e dei *Passionsspiele*. Giudica l'esito drammaturgico di Sachs inferiore a questi e vittima di un «danno», operato a suo giudizio dalla forte influenza del *Meistergesang* che lo avrebbe privato di una necessaria «tiefere Hinsicht in das Wesen der geistlichen Schauspieldichtung»<sup>36</sup>. Bombach, in fin dei conti, tradisce una lettura basata ancora su principi soprattutto estetici, ma ha quanto meno il merito di aver riconosciuto nel dramma sachsiano il primo, vero tentativo nella storia del teatro tedesco degli esordi:

Er theilt die Akte ein [...], allein wo von einem dramatischen Knoten keine Rede ist, kann auch die Eintheilung keine gesetzmäßige sein. Ist ja doch weder di Zahl der Akte noch deren Schluß etwas willkührliches, sondern begründet in der ganzen dramatischen Handlung, die, weil sie eine Einleitung, eine Verwicklung und eine Entwicklung hat und haben muß, auch in der dramatischen Darstellung jedenfalls 3 entsprechende Abschnitte fordert, deren jeder für sich ein abgeschlossenes Ganzes ist und doch wider al Glied in einem innern Zusammenhange mit den ganzen Handlung steht. [...] Davon versteht H. Sachs noch nichts, seine Eintheilung in Akte ist darum etwas rein äußerliches und willkührliches, die Nachahmung einer Form ohne Einsicht in deren Geist und tiefere Bedeutung. [...] Mag nun aber auch H. Sachs [...] Mangel an Einsicht in die innere Oeconomie eines Schauspiels beurkunden, so ist doch der Umstand, dass er wenigstens in Akte eingetheilt (Scenen kommen nicht bei ihm vor) für die Entwicklung der dramatischen Poesie nicht ohne Gewinn<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> «Daß es nicht nur eine Ungerechtigkeit gegen diesen Dichter, sondern auch ein unwissenschaftliches Verfahren diesen Mann als Dramatiker nach den Kunstregeln des heutigen Dramas beurtheilen zu wollen, ist an sich klar; er muß nach seinen eigenthümlichen Verhältnisse und hauptsächlich aus seiner Zeit heraus gewürdigt werden». A. Bombach, *Hans Sachs als dramatischer Dichter*, Ahl & Comp., Rottweil 1847, p. 3.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 12.

Nel 1903 Wilhelm Creizenach dedica ad Hans Sachs alcune pagine della *Geschichte des neueren Dramas*<sup>38</sup>. Il poeta di Norimberga è giudicato uno scrittore di drammi ancora troppo «mittelalterlich» e fortemente influenzati dal *Fastnachtspiel* da una parte e dalle rappresentazioni religiose dall'altra. L'ingombrante presenza sarebbe stata all'origine di una scrittura ancora lontana dall'essere definita moderna perché non ancora in grado di dare ai testi la profondità necessaria alla creazione di personaggi credibili e alla rappresentazione di passioni autentiche. Questo anche quando l'autore aveva di fronte a sé esempi famosi e riuscitissimi dai quali imparare e lasciarsi guidare: «Für das Hochtragische war er nicht geschaffen, selbst an Stellen, wo ihm seine Vorlage neben dem bloßen Stoff auch noch die pathetische Ausmalung der Situation darbot [...]»<sup>39</sup>, come nei caso di Edipo e Giocasta o, aggiunge Creizenach, della Ghismunda di Boccaccio.

Nella prima metà del XX secolo, gli studi sui drammi sachsiani rimangono ancora costretti in una critica di metro estetico-classico, interessata a giudicare soprattutto forma e contenuti e dagli esiti pressoché unanimi. Arnold nel 1925 lamenta in Sachs, diversamente da altri drammaturghi suoi contemporanei, una scrittura teatrale «meccanica» e una caratterizzazione dei personaggi dall'esito «infelice»<sup>40</sup>. Borchert (1935)<sup>41</sup> vi accusa l'assenza di un «Einblick in das dramatische Gefüge», ravvedendovi solamente una fantasiosa messa in scena del modello, oltremodo carente di «dramatische Zusammenfassung und Aufbau».

Prima voce dissonante in tal senso, anche se rivolta più in generale al teatro del Cinquecento, è stata quella di Hugo Beck<sup>42</sup> che nella sua tesi di dottorato del 1929, individuava delle similitudini a suo giudizio possibili tra i personaggi in pittura e quelli del teatro degli inizi. Come l'arte figurativa anche il dramma cinquecentesco, un genere che egli ricorda essere prima di tutto «publikumsorientiert», offre dei personaggi lontani dall'essere «einzigartige, historische, individuelle Persönlichkeiten [...], sondern als Typ einer Gattung,

<sup>38</sup> W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. III: *Reinassance und Reformation*, Teil 2, Max Niemayer, Halle a.S. 1903, pp. 414 ss.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 425.

<sup>40</sup> R.F. Arnold (hrsg. v.), *Das deutsche Drama*, C.H. Beck, München 1925, pp. 77 ss.

<sup>41</sup> H.H. Borchert, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Reinassance*, J.J. Weber, Leipzig 1935, p. 162.

<sup>42</sup> H. Beck, *Das genrehafte Element im deutschen Drama des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zu den Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Malerei*, Ebering, Berlin 1929.

als Glied einer Klasse»<sup>43</sup>. Gli scrittori di drammi, secondo la linea tracciata da Beck, avrebbero adattato al palcoscenico delle storie nel tentativo di far emergere, sullo sfondo del contesto storico rappresentato, i tratti attuali di realtà nelle quali e con le quali lo spettatore potesse senza troppi sforzi identificarsi. Beck costituisce una novità nel percorso degli studi sul teatro tedesco della *Frühe Neuzeit*. Per la prima volta si propongono delle linee di approccio che, abbandonati i metri di una valutazione prettamente estetica, avvicinano questi autori ai contesti di origine e formazione.

Nel 1971 la «Sammlung Metzler» dedica uno dei suoi volumi ad Hans Sachs; l'autrice è Barbara Könniker<sup>44</sup>. Nella breve monografia, oltre alla vita e al contesto socio-culturale, la studiosa offre un'analisi a tutto tondo dell'opera di Hans Sachs. Quindi, le questioni filologiche, i soggetti, la metrica, la lingua e i generi ai quali il calzolaio si dedicò. Könniker intuisce che se nella poesia gnomica e nei *Meisterlieder* Sachs aveva alle spalle una tradizione ben consolidata sui cui poggiarsi, «betrat er mit seinen Komödien und Tragödien literarisches Neuland»<sup>45</sup>. Le commedie e le tragedie di Hans Sachs, che qui Könniker riunisce sotto il termine «Meistersingerdrama»<sup>46</sup>, hanno avuto un esito a suo giudizio meno felice rispetto ai canti, agli *Spruchgedichte* e soprattutto al *Fastnachtspiel*, dove invece l'autore rimane «der unerreichte Meister»<sup>47</sup>. Quello che Könniker contesta ai drammi di Sachs è una suddivisione («innere Gliederung») imprecisa e carente, nella quale «Aktgrenze und natürlicher Handlungseinschnitt nicht immer zusammenfallen»<sup>48</sup>. Oltre alla struttura, l'indagine sul teatro tocca altri aspetti: i soggetti, la distinzione dei generi e le tecniche drammaturgiche, il palcoscenico, i costumi e infine i personaggi. Questi, a suo parere, si riducono a delle rappresentazioni statiche del bene e del male, dove la distanza tra attore e personaggio, tra ruolo recitato e persona che agisce, è tale da farli percepire ancora l'un l'altro estranei, indifferenti persino alle loro stesse azioni<sup>49</sup>. La natura marcatamente didascalica dei drammi, riassume Könniker, avrebbe portato Sachs a mettere i suoi personaggi a servizio di una mera funzione teatrale ne-

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>44</sup> B. Könniker, *Hans Sachs*, Metzler, Stuttgart 1971.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 56.

gando loro quei tratti indispensabili a una caratterizzazione più autentica (e più credibile).

Die Personen, die in seinen Stücken auftreten, ganz gleich, ob sie sich um antike Heroen, mal. Helden oder Gestalten aus der Bibel handelt, sind stets auf nur wenige typische Eigenschaften und eine einzige Verhaltensweise festgelegt, machen im Verlauf des Geschehens keinerlei Entwicklung durch und sind weder Gewissenskonflikten noch inneren Schwankungen angesichts der von ihnen zu treffenden Entscheidungen ausgesetzt. Es handelt sich also durchweg um statische Charaktere, die nicht individuell, sondern normativ reagieren, eine von vornherein festgelegte Rolle spielen und dementsprechend streng in Gute und Böse geschieden sind<sup>50</sup>.

L'anno successivo, è il 1972, Florina Dietrich-Bader conclude e pubblica uno studio sul teatro che parte dall'epoca di Sachs e Wikram (i soli due autori della *Frühe Neuzeit* che inserisce nella sua analisi) e arriva a Gottsched, il momento nel quale il teatro tedesco compie il passaggio da «non-aristotelico» ad «aristotelico» (o «classico»). La prima cosa da mettere in chiaro, sostiene la studiosa, è «dass wir es bei den Dramen des 16. und 17. Jahrhunderts nicht mit stüperhaften Vorformen der Klassischen (d.h. aristotelischen) Dramatik zu tun haben»; e aggiunge, «es sind Formen einer autonomen dramatischen Gattung»<sup>51</sup>. Valutando questo teatro non come un tentativo infelice ma come un qualcosa di molto distante e per questo non misurabile con i metri «classici», giunge ad accostarlo a quello di Bertolt Brecht causa, appunto, il comune tratto non-aristotelico. Il fine educativo, lo stretto legame con il pubblico, una recitazione da osservare più come esito di *imitatio* che non di *mimesis*<sup>52</sup> ne garantirebbero la base ideologica e quindi coerenza e significato. In altre parole, bisogna prendere atto che, «[die] Dichter des 16. Jahrhunderts sind Volkserzieher»<sup>53</sup>, e da questo partire.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 55-56.

<sup>51</sup> F. Dietrich-Bader, *Wandlungen der dramatischen Bauform vom 16. Jahrhunderts bis zur Aufklärung. Untersuchung zur Lehrhaftigkeit des Theaters*, Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen 1972, p. 1.

<sup>52</sup> Qui Dietrich-Bader riprende la distinzione di R. Tarot in *Mimesis und Imitatio*, in «Euphorium», n. 64, 1970. Gli attori, dice inoltre Dietrich-Bader, erano persone comuni non professionisti, quindi giovani cittadini, *Meisersinger*, studenti sicuramente bravi ma che contavano solo sul talento naturale e non su uno studio serio dell'arte recitativa. F. D.-B., *Wandlungen der dramatische Bauform vom 16. Jahrhundert bis zur Aufklärung*, cit., p. 13.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 25. Oppure: «Die Autoren dieser Schauspiele bedienen sich ihrer Dichtung pri-

Nel 1979 compare *Die Dramen des Hans Sachs. Untersuchungen zur Lehre und Technik* (Hofgarten Verlag, Berlin) di Helmut Krause, risultato di una ricerca che, partita nel 1971 come tesi di dottorato, ha il merito di aver dato una svolta decisiva agli studi del teatro sachsiano. Come recita il sottotitolo, l'attenzione si concentra sulla *Lehre* e sulla *Technik*, ovvero utilizzo e funzione della morale e delle tecniche drammaturgiche. La vita politico-sociale del calzolaio è divisa da Krause in due fasi: la prima in aperta polemica con la Chiesa di Roma e con l'ordine feudale che si concretizzò nei quattro *Prosadialoge*; la seconda nella quale Sachs – riassume molto bene lo studioso – «verlagerte [...] den Akzent von der Agitation auf die Didaxe. Die literarische Form, welche dieser Bewußtseinshaltung entsprach und gleichzeitig Wirkung hieß, auf die es Sachs stets ankam, war das Schauspiel»<sup>54</sup>. Il poeta, che sembra a un certo punto rinunciare alla polemica aperta verso il potere costituito, da un lato abbandona la prosa come mezzo comunicativo, dall'altro ne sperimenta uno nuovo: il dramma. Di certo il teatro didascalico non era una novità a inizio Cinquecento, eppure Sachs opera una forte rottura con il passato: è la prima volta, infatti, che vengono scritti dei testi (che non siano farse o sacre rappresentazioni) per un pubblico di adulti e sempre da adulti recitati; inoltre, mentre gli studenti li allestivano all'interno delle scuole, Sachs utilizza gli spazi aperti della città. L'effetto fu, chiaramente, di maggiore impatto sociale rispetto al teatro scolastico, confinato all'interno dei ginnasi e destinato a poche persone<sup>55</sup>. Seguendo tale traccia e affidando alla *Didaxe* il ruolo di perno attorno al quale Sachs pensa e costruisce il suo testo, Krause indica nello spettatore l'unico vero destinatario della morale. La tecnica drammaturgica messa in campo doveva di conseguenza mirare a rendere trama, linguaggio e personaggi immediatamente comprensibili da chi guardava. Funzionali in questo caso, nel giudizio dello studioso, erano certamente il prologo e l'epilogo ma anche i lunghi monologhi ai quali Sachs affidava vari compiti: colmare salti di spazio, di tempo e di *Handlung*, presentare un personaggio nuovo, anticipare cosa stava per accadere di lì a poco. Sempre e comunque lo spettatore, rimarca Krause, veniva condotto dalla mano sapiente dell'autore per tutto il dramma, e il suo giudizio modellato via via fino a trovare

mär als eines Mittels, um ihre als verbindlich betrachteten ideologischen Ziele zu erfolgen». *Ivi*, p. 15.

<sup>54</sup> H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs. Untersuchungen zur Lehre und Technik*, Hofgarten Verlag, Berlin 1979, p. 44.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 46.

forma definitiva nell'epilogo dettato dall'araldo. Le intenzioni di Sachs, che attraverso una rinnovata osservazione delle Scritture sembravano voler provocare nel cittadino un impeto morale da opporre al malcostume e alle prepotenze sociali, ebbero nei fatti esiti quasi opposti. Ad esempio, conclude Krause, la persuasione all'obbedienza si tradusse non solo in una stretta osservanza delle Scritture ma anche in una convinta sudditanza verso il potere costituito, fosse questo religioso, temporale o entrambe le cose.

Questa ultima riflessione sugli esiti contraddittori dell'opera di Sachs ci conduce a Maria Müller e al suo *Der Poet der Moralität*. La «struttura aporetica»<sup>56</sup> dell'opera del calzolaio, definita tale per la complessità di generi e argomenti trattati, pone questo autore già fuori dalla cultura letteraria feudale e al contempo lo rende specchio di quella discordanza di valori propria della società borghese che si andava formando. Una dimensione sociale, riconosce Müller, che smarrisce il proprio baricentro nel momento in cui l'asse comincia a muoversi dalla sfera collettivo-comunitaria verso quella privata. Sotto la spinta di una forza propulsiva sempre più incline all'individuo, l'epoca di Sachs assiste alla graduale erosione del modello medievale di comunità basato sull'identità ratificata dall'appartenenza a un dato gruppo sociale. A dettarne le regole economiche, però, intervengono ora nuovi protagonisti: non più le organizzazioni feudali del passato ma gli emergenti ceti mercantili, guidati da un'etica sempre più secolare, individualista e in lento e progressivo scollamento dal primato della fede. A questo mutamento di scenari, secondo Müller, farebbe eco in Sachs un cambio di prospettiva: agli anni di attivo impegno sociale e politico egli fa seguire argomenti socialmente più concreti quali l'utilità del matrimonio, il rapporto tra coniugi, l'educazione dei figli, l'obbedienza ai genitori e tutti quei temi che raccontano più da vicino la vita trascorsa tra le mura domestiche e meno quella pubblica e comunitaria. La conclusione a cui giunge la studiosa è che al singolo disorientato dal progressivo cedere delle strutture di senso collettive e metafisiche, Sachs intende offrire una sponda costruita su modelli etici più "pratici", e quindi meglio fruibili dai nuovi tessuti sociali in via di composizione, eterogenei e sempre più riflessi su se stessi. In questo contesto, il movimento riformatore sembrerebbe trovare molte delle sue cause nelle veloci evoluzioni della struttura sociale. Parallelamente, conclude l'autrice, l'opera letteraria di

<sup>56</sup> M. Müller, *Der Poet der Moralität. Untersuchungen zu Hans Sachs*, Peter Lang, Bern 1985, p. 14.

Hans Sachs non avrebbe come unico motivo ispiratore il riformatore di Wittenberg ma anche molta di quella «Handwerkerliteratur»<sup>57</sup> che ancor prima di Lutero animava gli spiriti più sensibili del mondo artigiano di Norimberga. Del teatro Müller dice:

Es sind vor allem die biblischen Dramen zur Zeit der Glaubenskriege, die den Versuch unternehmen, die alten Formen der Gegenwartsbewältigung im Schauspiel zu aktualisieren. In ihnen geht es um eine heilsgeschichtliche Ortung der Gegenwart, um eine Stärkung des Glaubens trotz Verfolgung, Kreuz und Leid. Im gläubigen Mitvollzug des Heilgeschehens wird noch einma eine Sicherheit im Glauben beschworen, die gegen äussere Bedrohung den inneren Zusammenhalt verstärken soll<sup>58</sup>.

E, conclude la studiosa, il dramma divenne il mezzo «der Gemeindestiftung und -bestätigung»

Il filone degli studi sul teatro, avviato da Krause nel 1971, e le relative riflessioni di ambito etico-sociale hanno il merito di aver lasciato spazi a successivi approfondimenti o argomentazioni. Tra questi di certo la già citata Dorothea Klein che in *Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs* pubblicato nel 1988 completa un'indagine su Sachs iniziata anche per lei qualche anno prima come tesi di dottorato. Nella prima parte Klein si occupa del rapporto tra fonte e testo teatrale, ossia del processo che interviene nel momento in cui Sachs traspone il racconto (biblico e non) dalla sua forma originale al palcoscenico: quali modifiche intervengono, di quali strumenti fa uso il poeta affinché una storia, una parabola o anche una fiaba diventi recitazione. La seconda parte tratta della morale, quindi essenzialmente degli epiloghi e della funzione sociale che questi ebbero nel progetto culturale-didascalico del teatro di Hans Sachs. Infine, nella terza parte, sono presi in esame i presupposti, le motivazioni e i contesti che mossero un calzolaio con la passione della poesia, del canto e della lettura a impegnarsi altrettanto seriamente per il palcoscenico. Le risposte, tutte, Klein le ritrova nell'epilogo, a suo parere unica parte originale rispetto al testo-fonte. Sachs, nella trasposizione dal modello alla scena, avrebbe lasciato immutati trama e personaggi concedendosi libertà solo nei versi conclusivi. In aperta discussione con Krause, secondo il quale Sachs prima

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 14 e più dettagliatamente pp. 41 ss.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 72.

sceglieva la morale e in base a questa il soggetto, la tesi di Klein, attraverso analisi intertestuali minuziose, procede in maniera inversa considerando la morale non come il presupposto ma come qualcosa di consequenziale alla *Handlung*. Innanzitutto, dice Klein, bisogna tener conto che nello spirito del tempo la «Reproduktion erweist sich von daher als eine legitime Möglichkeit des Dichtens überhaupt»<sup>59</sup> (si pensi alle traduzioni), e dato che, in fondo, la forma di dramma offre «die Gelegenheit, publikumswirksam alte Erzählstoffe in neuem Gewand zu präsentieren»<sup>60</sup>, il risultato è che le «Tragödien und Komödien des Hans Sachs vermitteln Literatur als Bildungsgut»<sup>61</sup>. Si trattava, quindi, di adottare anzitutto una nuova forma in grado di trasmettere al più ampio numero di cittadini un patrimonio culturale prezioso (fatto di tradizioni lontane e recenti) e poi di riuscire a estrarre da quei racconti argomenti “attuali” e utili all’etica sociale. Il fine di Sachs sarebbe stato, allora, quello di servire il nobile e antico principio oraziano del *prodesse et delectare*, laddove l’«utile» fu ulteriormente scomposto in «divulgare» ed «educare»<sup>62</sup>.

Nel 1996 Cornelia Epping-Jäger opera un cambio nel percorso analitico su Hans Sachs e più in generale sulla nascita del dramma. Abbandona gli aspetti inerenti la formazione del poeta e sceglie ambiti più peculiari. Il titolo è di per sé una traccia di quanto il volume affronta. *Inszenierung der Schrift. Der Literalisierungsprozess und die Entstehungsgeschichte des Dramas* è uno studio corposo che ha per oggetto «die historische Rekonstruktion der kommunikativen Kultur, aus der sich das deutschsprachige Drama als Textgattung entwickelt hat»<sup>63</sup>. Con prospettive forse più antropologiche, Epping-Jäger rivolge l’interesse dal processo di alfabetizzazione e ai mezzi utilizzati per la trasmissione del sapere. Lo scopo è di riuscire a collocare la nascita del dramma tedesco in un momento preciso della storia culturale della Germania e di individuare bene le cause che favorirono questo nuovo genere testuale rispetto ad altri. Nella ricostruzione storica della «kommunikative Kultur» il primo momento è «l’oralità totale» (il sapere è tramandato esclusivamente attraverso il canale della parola detta e custodito nella memoria culturale per mezzo di sofisticate tecniche mnemoniche), l’ultimo quello della «volle Literalität» che in Germania trova il

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>61</sup> D. Klein, *Bildung und Belehrung*, cit., p. 102.

<sup>62</sup> *Ivi*, pp. 280-282.

<sup>63</sup> C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung*, cit., p. 17.



pieno compimento non prima del XVIII secolo. Tra questi due estremi, scrive Epping-Jäger, esiste una «kommunikative Übergangskultur» nella quale si possono distinguere due fasi, due momenti non necessariamente successivi tra loro, anzi spesso in sovrapposizione, chiamati rispettivamente «begrenzte Literalität»<sup>64</sup> e «Hypoliteralität»<sup>65</sup>. In questo processo di progressiva alfabetizzazione grande merito va all'invenzione dei caratteri mobili grazie ai quali la riproducibilità dei testi divenne veloce, più economica e quindi accessibile ai molti. La *Literalisierung* della popolazione comune, tuttavia, non poté essere altrettanto repentina e capillare: i testi «stampati» erano sì accessibili a tanti, ma compresi nella loro complessità solo da pochi. È in questo preciso momento, quello appunto della *Hypoliteralität*, che Epping-Jäger colloca la nascita del dramma come strumento di divulgazione culturale. In questo scenario il teatro di Hans Sachs, sacro e secolare, si rivela paradigmatico e perfettamente adeguato al bisogno di colmare le distanze tra coloro che erano in grado di accedere da soli al patrimonio scritto e i tanti ancora privi dei necessari strumenti cognitivi: il palcoscenico diventa luogo e mezzo di trasmissione e di insegnamento del sapere.

*Zur Dramentechnik des Hans Sachs* di Brigitte Stuplich è del 1998. Nelle parole dell'autrice, il volume si presenta come un'analisi che intende limitarsi agli aspetti più propriamente drammaturgici dell'opera sachsiana<sup>66</sup>. La prima parte offre però uno sguardo d'insieme sul teatro tedesco che precede e accompagna Sachs. Dalle *Moralitäten* medievali agli autori umanisti, dal teatro scolastico a quello dei gesuiti. Senza tralasciare il confronto con altri autori di drammi l'autrice mira a individuare le influenze e le distanze che permisero ad Hans Sachs di traghettare il teatro tedesco dal Medioevo al Barocco<sup>67</sup>. La seconda parte è dedicata al nucleo dell'indagine, la *Dramentechnik*: vengono presi in esame i prologhi e gli epiloghi, le funzioni assolute dai monologhi e dai dialoghi; la suddivisione in atti e in scene (anche se queste ultime non vengono esplicitate), aspetti quali le dimensioni del tempo e dello spazio, l'organizzazione della

<sup>64</sup> Il concetto di «begrenzte Literalität» Epping-Jäger lo prende in prestito da Jack Goody in *Funktionen der Schrift in traditionellen Gesellschaften*, in J. Goody – I. Watt – K. Gough, *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, pp. 25-62.

<sup>65</sup> Anche in questo caso l'autrice ricorre a un termine già conosciuto e adoperato per primo da H. Glück in *Schrift und Schriftlichkeit: eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie*, Metzler, Stuttgart 1987.

<sup>66</sup> B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., p. 19.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 20.

scena sul palcoscenico, l'allestimento, le didascalie e l'elaborazione dell'intreccio. Non da ultimi i personaggi che in alcuni esempi, a giudizio di Klein, cominciano ad avere i tratti abbozzati del «carattere»<sup>68</sup>. L'ultima parte ha infine il compito di esemplificare quanto discusso alla luce di alcuni testi<sup>69</sup>, e soprattutto di dimostrare come l'autore avesse in fondo una *propria* tecnica drammaturgica. Un teatro, quello di Sachs, che l'autrice ritiene riuscito sia nell'esito di stabilire con il pubblico, il più vasto possibile, un contatto diretto, sia nell'intento di trasformarsi in un efficace strumento divulgativo e didascalico.

Negli ultimi anni il teatro di Hans Sachs riscontra un certo interesse anche nella germanistica italiana. Sul dramma si segnalano i lavori di Barbara Sasse e, in particolare per l'argomento che ci riguarda, un saggio del 2005<sup>70</sup> nel quale l'autrice, prendendo in esame i testi della prima fase (quella che va dal 1527 al 1536), riconosce come nelle commedie e nelle tragedie del calzolaio si realizzi un processo di ibridazione tra due tradizioni preesistenti, il dramma sacro e il dramma umanista. Al primo, secondo Sasse, i testi sachsiani devono il carattere tendenzialmente epico, all'altro l'impianto formale, come la divisione in atti e il tipo di palcoscenico<sup>71</sup>. Abbandonando il giudizio comune sul teatro di Sachs, unanime nel considerare la massiccia presenza dell'elemento epico un fattore di disturbo alla finzione scenica<sup>72</sup>, la studiosa ritiene che i passaggi narrativi non solo non abbattano la distanza tra i piani interno ed esterno della «realità scenica», ma al contrario danno vita a una «Mischform» e a uno stile che si colloca a metà tra performativo e narrativo<sup>73</sup>. Punto di contatto – e di discriminazione – tra i due piani è l'araldo, al quale Sasse riconosce il «Sonderstatus»<sup>74</sup> di narratore al contempo extra- e intradiegetico, figura esterna alla *Handlung* quando presenta i fatti o esplica la morale, e interna quando, grazie a un uso attento dei deittici

<sup>68</sup> A proposito del giudizio di Stulpich su Aman, il persiano nemico di Esther e Mardocheo, si veda oltre, p. 131.

<sup>69</sup> I drammi presi in esame sono *Lucretia* (1527), *Menaechmo* (1545), *Hester* nelle due versioni del 1536 e 1559, *Alexander* (1560), *Tristant und Isalde* (1553), *Concretus* (1545).

<sup>70</sup> B. Sasse, *Die neue Wirklichkeit des Spiels. Zu den Anfängen einer metadramatischen Reflexion bei Hans Sachs*, in «A.I.O.N.», Sezione Germanistica, XV (2005), 1-2, pp. 131-172.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 134.

<sup>74</sup> Lo «status speciale» sarebbe confermato dalla particolarità di essere sempre il primo delle *Dramatis Personae*, quando invece per gli altri personaggi l'ordine di apparizione sulla scena non sembra essere sempre il criterio seguito. *Ivi*, p. 157.

e dei pronomi «noi» e «voi», si presenta come un personaggio alla pari degli altri<sup>75</sup>.

Als Sprecher von Prolog und Epilog ist der Herold für den Zuschauer (anders schon den Leser) in einer *face-to-face* Situation auf der Bühne körperlich präsent und fungiert hier gewissermaßen als fiktionales alter ego des Autors. Er ist also nicht mehr, wie etwa der mittelalterlichen Sangspruchdichter, aber auch noch der Meistersinger des 16. Jahrhunderts, grundsätzlich mit dem Schreiber-Ich identisch, das sich ja vielmehr selbst in der Schlußzeile des Textes in seiner historisch-biographischen Identität genau definiert und damit in eine externe Position zur Aufführung setzt<sup>76</sup>.

Accade, infatti, che egli possa prendere persino parte all'azione e comunque, fa notare la studiosa, le didascalie non lo danno mai fuori dal palcoscenico, lasciando così presumere una sua presenza muta ma continua sulla scena<sup>77</sup>. La cornice dunque, ha il compito importante di essere uno spazio di comunicazione tra piano esterno e interno, dove la figura-ponte dell'araldo può «giocare» («spielen») tra più ruoli. Non solo, conclude Sasse: la cornice e l'araldo sono anche gli strumenti ai quali Hans Sachs si affida per rivelare la fonte e conferire così una «*literarisches auctoritas*»<sup>78</sup> al testo destinato alla recita. I drammi di Sachs, quindi, benché non legati a una particolare occasionalità, da un lato sono stati sicuramente scritti in funzione di una messa in scena, dall'altro diventano uno spazio dove piano letterario e piano teatrale, piano epico e piano drammatico coesistono e si alternano.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>77</sup> L'araldo era quindi sempre visibile al pubblico. Sasse gli assegna il ruolo di «Schnittpunkt» ma anche di «demarcatore» fisico dello spazio scenico, assimilabile a quello che sarà in futuro del sipario: oltre di lui (o con lui) si entrava nella «finzione» del dramma. *Ivi*, p. 164.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 166.



## CONTESTI, VITA E PRIME OPERE

*Und als ich meines alters war  
Fast eben im zweintzigsten har,  
Thet ich mich erstlich understahn  
Mit gottes hülff zu dichten an [...]*<sup>79</sup>.

### I. Premessa

Quando Hans Sachs nasce, il 5 novembre del 1494, la Germania è come detto alle soglie di un'epoca che ne segnerà le sorti: si tratta di un momento storico che da un lato vede il Medioevo avviarsi verso il definitivo tramonto e dall'altro dà il via alla prima vera espansione economica e demografica di questi territori. Il Cinquecento tedesco diventa un punto cardine attorno al quale si snodano molti degli eventi che determineranno la storia futura. Non senza ragione, è stato chiamato anche il «secolo lungo». È consuetudine infatti per la critica considerare «Cinquecento» un periodo molto più ampio, che trova ragione di inizio a metà del secolo precedente e conclusione nella guerra dei Trent'anni<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> *Summa all meiner gedicht vom MDXIII jar an biß ins 1567 jar*, in H. Sachs, *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtspiele. Auswahl*, hrsg. v. H. Kugler, Reclam, Stuttgart 2003, p. 21, e in KG XXI, p. 338. Da ora in poi solo *Summa* seguita dalle pagine dell'edizione Keller – Goetze.

<sup>80</sup> Cfr. H. Schilling, *Aufbruch und Krise. Deutschland 1517-1648*, Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH, Berlin 1988, pp. 54-83 e Id., *Das lange 16. Jahrhundert – der Augsburger Religionsfrieden zwischen Reformation und Konfessionalisierung*, in C.A. Hoffmann (hrsg. v.), *Als Frieden möglich war: 450 Jahre Ausburger Reliogionsfrieden*, Begleitband zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg (16.06-16.10.2005), Schnell&Schneider, Regensburg 2005, pp. 19-34; si veda anche L. Auteri che ne *Il Cinquecento* (in M. Dallapiazza, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I: *Dal Medioevo al Barocco*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 127-162) scrive: «Si

La realtà tedesca, variegata come in altri Paesi europei, geograficamente era però assai più vasta. I territori che Carlo V ereditò nel 1519 composero un impero di dimensioni enormi come non si ricordava dai tempi di Roma, un territorio così ampio – e disarmonico – da richiedere molti sforzi per la sua tenuta. Già il predecessore di Carlo V, Massimiliano, sulla spinta di quanto stava accadendo di là dei confini, aveva tentato di emulare il prestigio e la gloria delle dinastie francesi e inglesi che erano riuscite a porsi a capo di stati «moderni». Il progetto di costituire un impero attorno alla casata degli Asburgo, sostenuto da un apparato burocratico strutturato e controllato, fallì nel momento in cui le aspirazioni assolutiste di Massimiliano si scontrarono con quelle dei principi tedeschi i quali, per opposti e ovvi motivi, rivendicavano una maggiore autonomia politica (ed economica) dall'imperatore.

All'alba del «lungo XVI secolo» la scena tedesca si presentava vasta e conflittuale. Certo, questa era una peculiarità non solo germanica ma qui agivano fattori differenti: le distanze geografiche, l'assenza di un centro di potere politico e di strutture burocratiche, la mancanza di una capitale e, non da ultimo, di una lingua sovraregionale ne accentuarono ragioni ed esiti. Heinz Schilling paragona il Sacro Romano Impero tedesco a un «“Vielvölkerreich”, in dem Deutschen mit Slawen, Italienern, Franzosen und Niederländern zusammenwohnten, um nur die wichtigsten Nationalitäten zu nennen»<sup>81</sup>, e nel quale continuavano a esistere differenze fin troppo radicate e fin troppo difficili da superare, così come certe eredità medievali. La struttura feudale continuava a essere, di fatto, una forte componente di dominio sociale, soprattutto nelle campagne dove i signorotti vessavano i contadini e gli abitanti dei piccoli borghi con scorribande e saccheggi. Al costante depauperamento economico e demografico delle campagne, accompagnato da un livello di alfabetizzazione bassissimo, iniziavano a opporsi le città, queste invece in crescente espansione anche grazie all'arrivo di

è parlato spesso, a proposito del Cinquecento tedesco, di date epocali, che avrebbero segnato cesure irreversibili nella vita collettiva [...] non v'è dubbio che il secolo è ricco di eventi, la cui portata può essere difficilmente sopravvalutata. Inoltre, quella che in alcuni casi è una schematizzazione di comodo può risultare utile a inquadrare il periodo. Così è certamente possibile, almeno superficialmente, scindere il secolo XVI in due metà di portata pressoché identica, e riconducibili ciascuna rispettivamente alla seconda metà del secolo precedente e alla prima di quello successivo» (*ivi*, p. 127). Le date che segnano l'inizio, la metà e la fine di questa epoca e di cui ci riferisce Auteri sono rispettivamente il 1453 ovvero la caduta dell'impero d'oriente alla quale va certamente accostato per portata il 1455, anno dell'invenzione della stampa; poi il 1555 con la pace di Augusta; infine il 1648, anno di conclusione della Guerra dei Trent'anni.

<sup>81</sup> H. Schilling, *Aufbruch und Krise*, cit., p. 22.

popolazione contadina costretta ora a migrare verso i centri urbani alla ricerca di condizioni di vita migliori.

Durante i primi decenni del XVI secolo vennero a definirsi anche dei nuovi equilibri economici. La scoperta dell'America portò Paesi come Inghilterra e Spagna a volgere i loro interessi – e scambi commerciali – verso quelle terre lontanissime, portando la Lega anseatica, e con essa tutta la Germania del Nord, a un costante e lento declino dei grandi commerci a distanza. Altro fattore di danno per le economie delle città tedesche settentrionali fu il rafforzamento, in questi anni, degli Stati nazionali che acquisivano strutture e confini territoriali sempre più definiti e meno permeabili. Eppure, all'interno del vasto territorio germanico alcune realtà riuscirono a trarre qualche vantaggio dalle nuove geografie politiche e commerciali: il declino della Lega anseatica e dei grandi centri urbani del Nord Europa, ad esempio, sfiorò appena le città della Germania centrale e meridionale, dove a fare da scudo intervennero più fattori: il forte sviluppo dell'industria mineraria e metallurgica; la posizione geografica strategica per il commercio con l'Oriente attraverso Venezia; il fiorire di piccole attività industriali/artigiane, i cosiddetti *Hausgewerbe*, responsabili di aver avviato un primo genere di produzione «di massa»; i nuovi sistemi di credito su larga scala<sup>82</sup>. In particolar modo, a beneficiarne furono quelle città situate lungo le vie principali del commercio, fra le quali Norimberga, una *freie Reichstadt* crocevia naturale tra i quattro punti cardinali del Continente e, per tutta la prima metà del Cinquecento, tra le città più vitali dell'Europa centrale.

## II. *Norimberga*

### II.1. *Tessuti sociali ed economici*

Il periodo nel quale Hans Sachs nasce e vive è, dunque, investito da una «temperie economico-politica e artistica», di cui «Norimberga, la libera città imperiale ricca di commerci e manifatture, [...] come poche altre, fino a buona parte del Cinquecento, ha saputo esprimere lo splendore, ma poi anche la crisi [...]»<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Cfr. *ivi*, p. 39.

<sup>83</sup> E. Bonfatti, *Rinascimento e Riforma*, cit., p. 85.

Agli inizi del XVI secolo la città francone era in forte espansione: i suoi 30.000 abitanti ne facevano una tra le più popolate della Germania. Solo per dare alcuni esempi, Firenze, Venezia, Milano, Madrid o Siviglia, considerate le capitali europee del tempo, oscillavano tra i 60 e i 100.000. Nell'epoca di Dürer, a secolo inoltrato, la città contava tra i 40 e i 50.000 abitanti fino a toccare i 60.000 nel 1620<sup>84</sup>.

L'economia ruotava attorno alla produzione manifatturiera di qualità e su larga scala. Operavano numerose botteghe artigiane che in taluni casi avevano le dimensioni di piccole fabbriche, capaci di impiegare fino a una ventina di persone tra lavoratori fissi, servitù, giornalieri e garzoni itineranti (i cosiddetti *Wandergesellen*). I volumi di scambio delle merci erano di tutto riguardo sia in entrata (acquisto di materie prime) che in uscita (vendita ed esportazione dei manufatti). Nel giro di pochi decenni Norimberga si guadagnò fama europea nella produzione di strumenti di precisione, vasellame in metallo, oreficeria, lenti da vista, e altro ancora. Ma alla diffusa attività produttiva, alla quale partecipava oltre la metà degli abitanti, non corrispondeva una distribuzione adeguata della ricchezza che rimaneva concentrata nelle mani di pochi. Norimberga, forse più di altre città tedesche, viveva molte contraddizioni. Se l'economia urbana era in pratica quasi del tutto a carico del ceto artigiano, a beneficiarne e a controllarla erano poche persone. La vasta fascia composta da *Handwerker* e commercianti era esclusa dall'esercizio della politica e controllata in molti aspetti della vita pubblica, professionale e privata.

## II.2. *Il patriziato*

La popolazione urbana a Norimberga si componeva di tre macro-classi sociali. A quella più in alto apparteneva il cosiddetto patriziato, una potente e piccola casta formata da circa una quarantina di famiglie. Originariamente, i patrizi erano coloro ai quali, a partire dal XII secolo, l'imperatore, il vescovo (che nel caso di Norimberga era quello con sede a Bamberg) o gli alti funzionari reali avevano affidato importanti compiti amministrativi divenuti, alla pari dei feudi, ereditari negli anni. Non si trattava di nobili nel senso feudale del termine, non essendo essi proprietari terrieri né titolari di privilegi, tuttavia della nobiltà essi ricalcavano usi e comportamenti, riproponendo all'interno della città quelle di-

<sup>84</sup> R. Endres, *Zur Einwohnerzahl und Bevölkerungsstruktur Nürnberg im 15./16. Jahrhundert*, in «Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnbergs», Bd. LVII (1970), pp. 242-271, qui p. 251.



namiche che fuori dalle mura opponevano i feudatari ai plebei. Se ne differenziavano però per la particolarità, tutta urbana, di essere gli unici ad avere il diritto di sedere nel Consiglio (*ratsfähig*). Nel corso dei secoli, tuttavia, molte di queste famiglie si estinsero, rendendo necessario l'ingresso nel *Rat* di nuove, che furono scelte, ovviamente, tra quelle borghesi economicamente più potenti. Fino a tutto il XV secolo, l'aristocrazia cittadina era pertanto aperta a una certa mobilità sociale. Nel 1521, però, l'ordinanza comunale del cosiddetto *Tanzstatut*<sup>85</sup>, che ratificò definitivamente quali fossero le 42 famiglie (pari al 6-8% della popolazione urbana totale) considerate *ratsfähig*, rese tutti i benefici, e quindi anche il diritto di partecipazione al Consiglio, ereditari per sangue, esattamente come accadeva per la nobiltà feudale. Il patriziato si chiuse così in una casta.

### II.3. *Il nuovo ceto. La borghesia*

Al di sotto della classe patrizia c'era il vasto strato intermedio della borghesia, pari a oltre la metà della popolazione. Economicamente più variegata, era come detto il motore economico della città. Tuttavia, diversamente da altri centri come Augusta o Ulm, gli *Handwerker* di Norimberga non furono mai organizzati in vere corporazioni o gilde. La questione risaliva alle sommosse del 1348 che avevano visto gli artigiani ribellarsi contro il nascente potere dei monopoli commerciali e rivendicare diritti su questioni come prezzi, tempi di lavoro e termini di vendita, dei quali erano invece i potenti mercanti a decidere. La reazione del governo cittadino era stata immediata e decisa. I capi furono impiccati e la repressione ebbe come primo esito il divieto per gli artigiani ad associarsi in gilde e la totale esclusione dalla politica. Per il ceto borghese non si trattò solo di una sconfitta: il fallimento della rivolta divenne un freno nel percorso verso una presa di coscienza sociale, alla quale si aggiungeva anche una disomogeneità strutturale del tessuto di fondo. Le differenze economiche e culturali al suo interno erano fortissime. Basti pensare a quanto poco poteva esserci in comune tra un fabbricante di armature o preziosi e un mugnaio, o ancora

<sup>85</sup> «Mit dem Erlass des Tanzstatuts i.J. 1521 aber schlossen sich die ratsfähigen Geschlechter zu einer starren soziale Kaste ab. Eine Ratskommission erstellte eine amtliche Liste der damals blühenden ratsfähigen Geschlechter, die künftig allein zum Tanz auf dem Rathaus zugelassen werden sollen. Die Aufstellung war nochmals untergliedert in 20 alte, 7 neue und 15 erst seit 1440 ratsfähig gewordene Familien». R. Endres, *Sozialstruktur Nürnbergs*, in G. Pfeiffer (hrsg. v.), *Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt*, C.H. Beck, München 1971, pp. 194-199, qui p. 196; si veda anche la voce «Tanzstatut», a cura di A. Jakob, in M. Diefenbacher – R. Endres, *Stadtlexikon Nürnberg*, W. Tümmels Verlag, Nürnberg 2000.

tra un mercante che commerciava con l'Oriente e un piccolo bottegaio, e come diverse dovevano essere priorità e rivendicazioni.

A tutt'oggi non ci sono documenti che dicano, con precisione di numeri, quanti fossero gli artigiani attivi nella Norimberga del XVI secolo. Si stima però che circa la metà delle case appartenesse a famiglie di *Handwerker*<sup>86</sup>, nelle quali fra gli altri lavoravano apprendisti, garzoni fissi e itineranti, e anche su di loro non vi sono cifre precise. Non tutti godevano dello stato di «cittadino», dal momento che per ottenerlo bisognava pagare una somma tra i 100 e 200 fiorini a seconda di che tipo di «cittadinanza» si richiedeva, ovvero se risiedere dentro o fuori la cinta muraria.

Il *Bürgerrecht* era un requisito indispensabile per divenire *Meister* ma non l'unico. La formazione dell'artigiano cominciava in giovanissima età. Compiuti i sei anni, il giovane veniva iscritto a una scuola cittadina, nella quale oltre che a scrivere e a far di conto, il futuro *Meister* doveva acquisire rudimenti di latino, geografia e storia<sup>87</sup>. Dopo gli studi lo aspettavano due anni di apprendistato in una bottega. A questo periodo, in genere duro e faticoso, che segnava anche l'allontanamento del ragazzo dalla casa paterna, seguivano i cosiddetti *Wanderjahre*, cinque anni di apprendistato itinerante durante i quali il giovane doveva perfezionare la professione venendo a contatto con le botteghe più famose dei territori tedeschi. Tornato nella città natia, prima di aprire la propria attività, doveva sposarsi e dimostrare di avere i mezzi sufficienti a sostenere se stesso, la moglie e gli apprendisti necessari. Tutto questo percorso, ovviamente, richiedeva che alle spalle del ragazzo vi fosse una base economica familiare solida. Quando ne mancavano le condizioni, il giovane artigiano poteva esercitare la professione o alle dirette dipendenze di un *Meister* o in conto terzi. Questi ultimi erano i lavoratori a cottimo, i meno tutelati, i cosiddetti *Stückwerker*.

#### II.4. *Il terzo strato*

In fondo vi erano tutti gli altri, un bacino ancor più vasto di persone dove, ancora, è necessario distinguere tra due gruppi. Quelli se vogliamo «più fortunati», ovvero gli *Stückwerker* meno abbienti ma pur sempre persone con un mestiere in mano, ai quali si aggiungevano i garzoni, gli operai semplici, i gior-

<sup>86</sup> R. Endres, *Sozialstruktur Nürnbergs*, cit., p. 197.

<sup>87</sup> Di questo ci riferisce direttamente Hans Sachs in più occasioni. Nella *Summa all meiner gedicht*, KG XXI, pp. 337 ss., e in *Die werk gotters sind alle gut, wer si im geist erkennen thut*, KG XV, p. 550.

nalieri. Un popolo di gente povera o poverissima in grado di sopravvivere nei momenti di pace e prosperità, ma a rischio immediato di miseria nera nei periodi di guerra, di carestia o anche, come avvenne nella seconda metà del XVI secolo, di crisi economica. E poi gli ultimissimi, e cioè i malati, gli invalidi, gli storpi, i senza tetto, i numerosi mendicanti ma anche i cosiddetti *Hausarmen* (o *verschämten Armen*), non nati ma divenuti poveri per disgrazia o sfortuna.

### III. Nuovi scenari

Le nuove geografie sociali dettate dall'economia, e non solo da essa, interessarono tutti. Tra il Quattro e il Cinquecento cambia anche il ruolo sociale del povero.

Nella società medievale urbana e rurale il povero era una parte integrante e la missione della Chiesa consisteva anche nel soccorrere i miserabili. Nel corso dei secoli XI e XII le grandi trasformazioni sociali ed economiche posero gli uomini di fronte alla dimensione sempre crescente della povertà come fenomeno sociale. Prese forma, quindi, il concetto di valore interiore della povertà che servì anche a giustificare la ricchezza monetaria. Il povero era spesso visto in funzione del ricco al quale spettava elargire una elemosina. Le opere di carità erano mosse da misericordia e compassione ma allo stesso tempo erano anche espressione di un calcolo: dovevano servire sia come strumento di redenzione dei peccati e di conquista della salvezza sia come forma di ostentazione di ricchezza e di condotta pia<sup>88</sup>.

L'Umanesimo prima ma soprattutto la Riforma poi, temendo che tale atteggiamento nei confronti della povertà si trasformasse in una grave minaccia per l'ordine sociale, causa il richiamo che su molti esercitava una vita basata sulla mendicizia a non sul lavoro, ridussero la miseria a una semplice condizione sociale e cominciarono a fare delle distinzioni in base alle reali necessità, e cioè tra i poveri che effettivamente non potevano vivere altro che di elemosina e i poveri che, invece, pur abili a lavorare preferivano vivere della carità degli altri. Verso la metà del XV secolo il mendicante «sano» finì per essere facilmente assimilato al delinquente comune e il mondo dei miserabili, in continua

<sup>88</sup> B. Geremek, *Litosc i szubienica: dzieje nędzy i miłosierdzia w Europi*, 1978, qui nella trad. it. *La pietà e la forca. Storia della miseria e della carità in Europa*, Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 5-6.

crescita, divenne una dimensione minacciosa da tenere sotto controllo. E dato che i poveri erano sempre più numerosi, si comprende anche quanto permeabile fosse il confine tra miseria e delinquenza<sup>89</sup>. Se il serbatoio della povertà erano le campagne, il crocevia dei mendicanti furono le città che dovettero adeguarsi mettendo a punto nuovi apparati legislativi. A Norimberga fu istituito un «registro dei poveri» e disciplinata l'elemosina, che divenne praticabile solo dietro il pagamento di una gabella. Se poi un mendicante o una persona indigente metteva al mondo dei figli, questi venivano presto affidati alla custodia di un qualche artigiano e destinati a un futuro di garzoni di bottega.

Inoltre, la progressiva espansione sociale ed economica significò per le città dover affrontare, accanto all'aumento della povertà, una serie di altre situazioni. Sempre a Norimberga nella seconda metà del Quattrocento, ad esempio, era stata abrogata la norma che fino a quel momento aveva vietato l'apertura di nuove botteghe. Quel provvedimento, nato in origine per tutelare gli artigiani dalla concorrenza eccessiva, aveva prodotto di fatto una società economicamente immobile. Ora, però, con il nuovo sistema protocapitalista alle porte, fu necessario mettere in discussione

la vecchia mentalità artigiana del Medioevo. Mestieri senza dubbio fatti per mantenere l'uomo che li esercita, ma privi di profitto, tranne quello che permette al produttore di vivere; i prezzi fissati da magistrati chiamati a garantire, nell'interesse del solo consumatore, la buona qualità e il basso prezzo delle merci: erano queste concezioni ancora molto forti nello spirito degli uomini del XVI secolo, e che a lungo rimarranno ancora tali [...]. Contro di esse gli uomini nuovi, i primi rappresentanti di uno spirito veramente capitalistico lanciano accusa di falso, violentemente. [...] Le vecchie proibizioni pesano intollerabili su tutti [...] <sup>90</sup>.

Con alcune conseguenze. L'elevato numero di officine artigiane e l'intensa attività commerciale fecero di Norimberga, assieme a Firenze, la culla dell'artigianato europeo e uno dei centri di esportazione più attivi del Continente ma, di riflesso, causarono uno smottamento della struttura sociale e delle sue regole. Se a decidere sui prezzi un tempo erano stati i magistrati, «chiamati nell'interesse il garantire il consumatore, la buona qualità e il basso prezzo delle

<sup>89</sup> V. Paglia, *Storia dei poveri in Occidente*, Rizzoli, Milano 1994, p. 230.

<sup>90</sup> L. Febvre, *Martin Luter*, 1968, qui nella trad. it. a cura di G. Zampa, *Martin Lutero*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 105.

merci», ora erano i mercanti, novelli capitalisti e fautori dei monopoli, a puntare sulla quantità di beni, spesso a discapito della qualità, e sull'ottimizzazione del profitto. Premessa e conseguenza di tutto ciò furono lo sfruttamento delle fasce più deboli, il divario sociale crescente e la concentrazione della ricchezza nelle mani di pochi. A lato di ciò, la crescita demografica, che ebbe il suo picco attorno alla metà del XVI secolo, provocò da un lato una spinta nella domanda di manufatti e generi alimentari dall'altro un aumento dei prezzi. Tutto questo fece sì che le attività artigiane si trovassero in certi momenti in affanno di mano d'opera attirando così nelle città un numero elevato, a volte eccessivo, di persone in cerca di lavoro. Questo meccanismo messo in atto finì per portare a una saturazione della domanda di lavoro e, quindi, a un abbassamento generale dei salari; il risultato fu una società economicamente ancor più sbilanciata, dove i poveri divenivano sempre più poveri e i ricchi sempre più ricchi. E qui si aggiunga che, nel nuovo tessuto sociale urbano, il povero non era solo colui che viveva di elemosina ai margini delle strade; povero era anche chi, come il piccolo *Stückwerker*, era costretto a lavorare in conto terzi per mancanza di mezzi propri e che per questo, più degli altri, si esponeva ai meccanismi di un sistema economico propenso allo sfruttamento, spesso al ricatto e all'intimidazione<sup>91</sup>.

Il passaggio da una gerarchia basata sul rango a una stabilita dalla ricchezza non fu lineare né immediato. Protagonisti e comportamenti sconfinarono l'uno nella sfera dell'altro. Sin da subito, il patriziato tentò di entrare nel merito nelle nuove realtà economiche per cercare di controllarne le dinamiche dal punto di vista normativo; sull'altro fronte, i nuovi ceti mercantili, forti delle ricchezze accumulate, emulavano la «condotta di vita»<sup>92</sup> degli aristocratici, al fine di ottenere considerazione e prestigio sociale. Il denaro, se da un lato era riuscito ad accorciare le distanze tra *status* prima inavvicinabili, provocò per converso forti crepe al loro interno, in particolare tra i borghesi. Esso divenne una nuova unità di misura in grado anche di determinare le disparità sociali tra gli individui, laddove un tempo aveva operato solo il ceto.

### III.1. *Tempo e lavoro*

Accanto al denaro, nel secolo precedente la Riforma, un'altra dimensione intervenne a misurare la vita «laica» dell'uomo: il tempo. Riprendendo Jacques

<sup>91</sup> M. Müller, *Der Poet der Moralität*, cit., p. 162.

<sup>92</sup> Cfr. M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Mohr Siebeck, Tübingen 1972, p. 538.

le Goff, il tempo in gran parte del Medioevo era stato soprattutto «il tempo della Chiesa»<sup>93</sup>. Nelle campagne, le sole ore suonate dalle campane erano quelle che richiamavano a raccolta i fedeli. Il tempo apparteneva a Dio e peccare contro il tempo equivaleva a peccare contro di Lui, come sembra dire Hieronymus Bosch nella tavola de *I peccati capitali*<sup>94</sup>. A questo «tempo della Chiesa», però, nel XV secolo comincia a opporsi uno «laico» o, come lo chiama le Goff, un «tempo del mercante», che altro non è che il tempo delle città, nato dalla necessità di scandire in maniera precisa e quanto più *condivisa* l'alternanza tra ore di lavoro e ore di riposo.

Più ancora per esigenze pratiche che per ragioni teologiche, che d'altronde ne sono alla base, il tempo concreto della Chiesa è, adattato dall'antichità, il tempo dei chierici, ritmato dagli uffici religiosi, dalle campane che li annunciano [...]. A questo tempo della chiesa, mercanti e artigiani sostituiscono il tempo più esattamente misurato, utilizzabile per le faccende profane e laiche, il tempo degli orologi<sup>95</sup>.

Emerge il bisogno urgente da parte del *Meister* di poter contare su un tempo di lavoro certo, al quale corrispondere una certa quantità di ore di riposo. Parallelamente nasce l'esigenza di dare una forma anche al tempo libero, che ora comincia a sfuggire al controllo della Chiesa. Durante buona parte del Medioevo, all'assenza di un'etica del tempo (inteso come «laico») aveva fatto eco negli strati feudali la mancanza di un'etica del lavoro, qui percepito ancora nell'idea biblica di «punizione» da un lato o come mezzo di sopravvivenza dall'altro. Se da un lato il nobile non aveva necessità di lavorare per vivere, il lavoro gli era anche incompatibile ed estraneo per nascita, motivo per il quale, nella società feudale, il lavoro manuale era riservato solo a chi occupava la parte inferiore della scala sociale. La Chiesa, da parte sua, non

<sup>93</sup> Cfr. L. le Goff, *Pour un autre Moyen Age: temps, travail et culture en Occident: 18 essais*, 1977, qui nella trad. it. *Tempo della chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e sulla cultura nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2000.

<sup>94</sup> H. Bosch, *La tavola dei sette peccati capitali e i novissimi* (1495-1520 ca.), Museo Nacional del Prado, Madrid. Al peccatore di accidia dipinto nell'atto di oziare in pieno giorno su di una poltrona, il pittore oppone il monito severo di una suora che lo esorta invece alla preghiera.

<sup>95</sup> L. le Goff, *Tempo della chiesa e tempo del mercante*, cit., p. 14.

era mai intervenuta veramente su questioni riguardanti il lavoro o il tempo privato, limitandosi a stabilire per il fedele la partecipazione alle liturgie, le concessioni mondane o le astinenze.

Anche nell'immaginario letterario, tra Medioevo ed Età moderna, sembrò farsi strada una nuova idea di tempo. «Gut aus, böse ein; böse aus, gut ein: die wechselung muß bis an das ende der werlte weren», diceva alla morte il contadino boemo di Johannes von Tepl nel 1401<sup>96</sup>. Il tempo, per alcuni, assunse la forma di un guscio vuoto da riempire con il bene per tener fuori il male. Lutero nel secolo successivo, quando oramai il lavoro manuale era divenuto necessario ed edificante, perfezionò il concetto:

Die höchste Anfechtung in der Welt ist es, daß niemand getreu seinem Beruf nachgeht, sondern alle möchten gern ein müßiges Leben führen. Ich selbst bin schon ganz erschöpft und werde voller Sorgen von vielen Aufgaben geplagt. Andere gehen müßig und wollen nichts tun. Ich bin der Meinung, wenn wir's nicht gezwungen tun müßten, so täten wir's auch nichts<sup>97</sup>.

«Se nessuno ci obbliga a fare, allora non facciamo nulla». Laicizzazione e razionalizzazione del tempo vanno di pari passo, perché se è vero che il riposo è l'altra faccia del lavoro, è vero anche il contrario<sup>98</sup>, e cioè che il tempo libero deve inevitabilmente subire l'influenza del tempo di lavoro, un'influenza prima di tutto etica. Da qui in poi, si fa strada un po' ovunque il principio oraziano del *prodesse et delectare*.

Le autorità, percependo la portata di un problema soprattutto di ordine pubblico, cominciarono a intervenire anche su questioni che investivano la vita sociale, in particolare i giorni di festa o la domenica, quando in città erano più frequenti risse e gozzoviglie. A Norimberga erano stati promulgati già alcuni provvedimenti. Di domenica, ad esempio, erano state bandite le riffe in denaro, fu stabilita una somma massima per le scommesse e tirare con armi da fuoco era concesso dopo la funzione religiosa e solo in luoghi circoscritti<sup>99</sup>. Anche le

<sup>96</sup> J. v. Tepl, *Der Ackermann und der Tod: Text und Übertragung*, Übertr., Anmerk., und Nachw. von F. Genzmer, Reclam, Stuttgart 1984, p. 46.

<sup>97</sup> Qui citato da M. Luther, *Tischreden*, hrsg. v. K. Aland, Reclam, Stuttgart 1981, p. 272; nella Weimarer Ausgabe (Böhlau, Weimar 1909, da ora in poi WA) *Tischreden*, Bd. III, p. 647.

<sup>98</sup> M. Müller, *Der Poet der Moralität*, cit., p. 199.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 185.

celebrazioni private caddero sotto l'azione morigerante delle autorità. Accanto alle leggi suntuarie, vigenti da tempo, comparvero disposizioni in merito a battesimi, matrimoni o altre celebrazioni, che intervenivano sul numero massimo di invitati, sulla durata dei festeggiamenti, sul costo del banchetto, e così via. Il raziocinio nell'uso del tempo si accompagnò a un'altrettanta oculatezza nel dispendio del denaro.

### III.2. *Lavoro, casa e famiglia*

In una città come Norimberga, il nuovo modello di vita basato sull'accumulo di ricchezza e sulla produzione e vendita di beni coinvolse per più di un aspetto anche la struttura familiare. Come prima cosa, la casa divenne un *Hausgewerb* e cioè, dalla parola stessa, spazio privato e lavorativo. In secondo luogo, la riduzione del numero di celebrazioni religiose collettive voluto dalla Riforma a favore della preghiera individuale portò l'uomo comune a passare più tempo dentro le mura di casa; infine, il ruolo della donna, e in particolare della moglie del *Meister*, che divenne una figura indispensabile nella gestione dell'*Hausgewerb*. La *Meisterin* doveva decidere di tutte le questioni domestiche, ma anche di quelle non prettamente produttive che riguardavano l'attività del marito, come il vitto per i lavoratori, l'approvvigionamento dei beni di quotidiana necessità per la bottega e la casa, il controllo della servitù e la pulizia. Infine, doveva occuparsi personalmente della cura e dell'educazione della prole.

Di fronte all'erosione progressiva e inarrestabile dei legami collettivi ed extrafamiliari a favore di quelli privati, il nucleo domestico acquisisce un controllo crescente su tutti i suoi membri, dal tempo passato fuori casa al matrimonio dei figli o, per i maschi, al tipo di professione. Incardinata attorno alla figura dominante e indiscussa del *Meister-marito-padre*, la famiglia "borghese" urbana nel passaggio tra Medioevo e Prima età moderna fu eletta a luogo di lavoro, di riparo e d'obbedienza.



#### IV. *Contesti culturali*

*Nürnberg leuchtet wahrlich in  
ganz Deutschland wie eine Sonne  
unter Mond und Sternen*<sup>100</sup>.

La città tedesca in generale vantava un grado di alfabetizzazione elevato. Considerando che la media del tempo, campagne incluse, oscillava tra il 5 e il 10 per cento, se ne deduce che nelle città la popolazione in grado di leggere e scrivere dovesse raggiungere il 20-30 per cento di quella totale<sup>101</sup>. I caratteri mobili contribuirono molto in questo senso, facendo del testo stampato una merce «di massa», assortita alla pari di altre in tipologie e costi, e pertanto accessibile a buona parte della popolazione. Del resto, il pubblico cui si rivolgevano gli autori del Cinquecento era essenzialmente cittadino e formato non solo dalle classi più elevate ma in gran parte dai ceti medi. Essi stessi, gli autori, provenivano sovente dagli stessi contesti dei loro lettori, e come questi erano socialmente molto eterogenei: medici, insegnanti, esponenti del patriziato, e anche artigiani<sup>102</sup>. Questo fece sì che a Norimberga, e più in generale nella città tedesca, convivessero forme di cultura distinte e autori che si muovevano in maniera trasversale tra pubblici diversi.

##### IV.1. *L'Umanesimo a Norimberga*

La fiorente produzione di testi a stampa fu, quindi, per Norimberga causa e conseguenza di una vita culturale vivace, testimoniata dai volumi qui pubblicati da alcuni dei nomi più noti dell'*intelligenza* di lingua tedesca. Già nel corso del Quattrocento la città aveva attirato studiosi di ambiti scientifici diversi quali astronomia, matematica, geografia e cartografia, divenendo uno dei centri più interessanti di tutto l'Umanesimo tedesco. E questo sebbene, Norimberga fosse

für die Aufnahme des Humanismus nicht eben prädestiniert. Es besaß keine Universität, seine Führungsschicht war kaufmännisch ausgerichtet und betrachtete die Humanisten reserviert. Die Nürnberger ließen aber ihren Söhnen eine gediegene, wenn auch hauptsächlich kaufmännisch-juristi-

<sup>100</sup> M. Luther, *Werke*, WA, *Schriften*, Bd. XXX/I, p. 518.

<sup>101</sup> Cfr. R. Endres, *Zu Einwohnerzahl und Bevölkerungsstruktur Nürnbergs im 15./16. Jahrhundert*, cit.

<sup>102</sup> Cfr. L. Auteri, *Il Cinquecento*, cit.

sche Ausbildung zukommen, und diese konnte man am besten in Italien erwerben. Dort gerieten die Patriziersöhne unter der Einfluß des Humanismus<sup>103</sup>.

L'assenza di un'università non impedì, quindi, che al grande fervore economico corrispondesse una vita culturale altrettanto intensa<sup>104</sup>. Com'era consuetudine oramai diffusa in Germania, i figli delle famiglie più agiate, patrizie e borghesi, studiavano nelle università italiane. Quando rientravano nei luoghi nati, non potevano fare a meno di portarsi dietro il carico intellettuale e le visioni culturali assorbite negli anni trascorsi nella Penisola, pretendendo poi per i loro figli scuole e insegnanti di livello adeguato.

Di scuole Norimberga ne contava diverse e di vario grado<sup>105</sup>. Ad attrarre personalità di cultura nella città furono allora anche gli incarichi che gli istituti scolastici, già dal volgere del XV secolo, furono in grado di offrire agli studiosi. Accanto a personalità locali come Johann Pirckheimer, padre di Willibald, giurista e fondatore di una *Poetenschule*<sup>106</sup> su modello italiano, o a intellettuali di adozione come Konrad Celtis (1459-1508), nato a Mainfranke e nel 1487 primo poeta tedesco a essere incoronato *laureato* dall'imperatore Federico III proprio alla *Nürnberg Burg*, in città giungevano studiosi forestieri di prestigio, come Johannes Dobeneck (1479-1552), detto Cochläus, chiamato come *Schulmeister*

<sup>103</sup> J. Pfanner, *Geisteswissenschaftlicher Humanismus*, in G. Pfeiffer (hrsg. v.), *Nürnberg*, cit., p. 127.

<sup>104</sup> Il più animato circolo culturale della città fu quello denominato «Sodalitas Staupitiana», raccolto attorno a Johann von Staupitz, il frate vicario generale dell'ordine agostiniano e padrino di battesimo di Lutero che tra il 1512 e il 1516 aveva tenuto le sue prediche nella città. A questo circolo aderirono esponenti del patriziato, politici, intellettuali e artisti del calibro di Anton Tucher, Willibald Pirckheimer, Albrecht Dürer e Lazarus Sprengler. E. Bernstein, *Hans Sachs*, cit., p. 32. La questione è affrontata anche da G. Filice che, ne *I Fastnachtspiele di Hans Sachs* (Pironti e figli, Napoli 1960), mette bene in luce lo stretto legame che a Norimberga, come in altre città, pone in relazione l'Umanesimo con i primi germi della Riforma: «Come altrove in Germania, anche in questa città [Norimberga], Umanesimo e Riforma [si] mossero insieme e i rappresentanti della "docta pietas" furono, in più di un caso, strenui difensori di Lutero e della sua causa. Le "sodalitates" umanistiche [...] sono tutte nutrite di pensiero neoplatonico [...]» e probabilmente, conclude la studiosa, anche la Staupitiana, visti i nomi che ne fecero parte (pp. 43-44).

<sup>105</sup> Cfr. J. Pfanner, *Geisteswissenschaftlicher Humanismus*, cit.

<sup>106</sup> Primo direttore della scuola per poeti fu Heinrich Grieninger proveniente Monaco. Studioso delle lingue latina, greca ed ebraica fu autore nel 1500 di un manuale di lingua latina, *Epitome de generibus nominum declinationeque isporum, de praeteritis item et supinis verborum*. Cfr. *ivi*, pp. 129 ss.

della *Trivial-Schule* di S. Lorenzo nel 1510. Oppure il matematico e astronomo Regiomontano (Johannes Müller da Königsberg, 1436-1476), che soggiornò in città tra il 1471 e il 1475 prima di essere chiamato a Roma da papa Sisto IV. E a Norimberga essi scrivevano e stampavano le loro opere, certi di poter contare su un numero «cospicuo» di lettori e non solo. La città francone concentrava, infatti, il più alto numero di stamperie di tutto il territorio germanico. E così un centro senza università, composto in maggior parte da fasce sociali artigiane e mercantili, divenne tra i più attivi nello scenario culturale tedesco di fine Quattrocento, con inevitabili riflessi anche sul «gemeinen Nürnberger» e sul suo grado di istruzione.

#### IV.2. *I Flugblätter*

L'intesa attività tipografica della città fece da volano anche a una produzione di testi per così dire meno “colti”. Il diffuso (per quei tempi) tasso di alfabetizzazione fece il resto. A lato della letteratura erudita, le botteghe tipografe si orientarono verso una stampa pensata per fasce di pubblico più modeste ma certamente più vaste. A questa letteratura popolare, che già nel Quattrocento aveva visto il fiorire dei *Volksbücher*, il secolo e la città di Sachs contribuirono in larga misura con i cosiddetti *Flugblätter* e *Flugschriften*, così chiamati perché stampati, appunto, su fogli non rilegati detti «volanti»<sup>107</sup>. Per *Flugblatt* si intende un foglio di grosse dimensioni, generalmente stampato su un solo fronte e di regola accompagnato da un'illustrazione xilografica. I *Flugschriften*, invece, sono degli stampati di più pagine (dalle tre alle cinquanta<sup>108</sup>) e di dimensioni ridotte, non rilegati e non sempre corredati di illustrazioni. In breve essi divennero un canale divulgativo tra i più efficaci sia per il basso costo sia perché facilmente reperibili nelle piazze, nei mercati o nelle botteghe. Alla fine essi si rivelarono uno strumento a servizio del lettore «comune», cui veniva data finalmente voce:

Als erstes Massenmedium in der Geschichte des Abendlandes stellen die Flugschriften etwas durchaus Neues dar. Insofern sie die weitverbreitete

<sup>107</sup> I termini *Flugblatt* e *Flugschrift* risalgono solo al XVIII secolo e sono la traduzione del francese *feuille volante*. Nel XVI secolo erano chiamati con i termini *libelli* o *Büchlein*. Cfr. A. Dröse, *Anfänge der Reformation*, in W. Röcke – M. Münkler (hrsg. v.), *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Carl Hanser Verlag, München 2004, pp. 198-228, qui p. 199.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

Unzufriedenheit mit der alten Kirche und den gesellschaftlichen Strukturen reflektieren, sind sie ein verlässliches Barometer der öffentlichen Meinung, die sie andererseits propagandistisch zu beeinflussen suchen. Zum ersten mal wird dem «gemeinen Mann» eine Stimme gegeben<sup>109</sup>.

In un'epoca in cui non esistevano pubblicazioni periodiche come giornali e riviste, i *Flugblätter* finirono per diffondere notizie e avvenimenti, ma vi si potevano leggere anche scritti d'intrattenimento, satire, canzoni, trattati, e così via. Spesso erano anonimi, senza indicazioni dello stampatore o del luogo<sup>110</sup>. Il destinatario naturale era il «gemeine Mann» ma gli autori dei testi, fatta eccezione per alcuni come il nostro Hans Sachs, che non era un erudito, erano laici e religiosi di tutto rispetto che, a fini di propaganda politica e confessionale, usavano il nuovo *medium* per raggiungere uno strato di popolazione altrimenti impossibile da avvicinare. Nelle scelte linguistiche si preferivano registri semplici, sovente divertenti, epurati da citazioni latine o colte, e anche gli argomenti trattati toccavano da vicino le persone cui si rivolgevano: dall'ingiustizia sociale alla salvezza divina o ai mali della Chiesa. Le illustrazioni, quando presenti, riassumevano in maniera satirica il contenuto rendendolo subito comprensibile anche a chi non voleva o non sapeva leggere.

#### IV.3. *Il Fastnachtspiel*

Il mondo popolare urbano, ovvero quella moltitudine di artigiani, commercianti, garzoni, servitori e chiunque disponesse di un livello minimo di alfabetismo, in questi anni accrebbe su di sé l'interesse degli intellettuali. Come per i *Flugblätter*, dove studiosi e religiosi di fama scrivevano, come detto, anche in forma anonima, anche gli altri generi e gli altri contesti culturali furono investiti dal questo nuovo ruolo sociale del testo. Fra essi il teatro che, ancor più del libro o del libello, si rivelò una risposta efficace alle difficoltà di chi disponeva di strumenti cognitivi non ancora sufficienti a comprendere un testo complesso.

<sup>109</sup> E. Bernstein, *Humanistische Intelligenz und kirchliche Reformen*, in W. Röcke – M. Münkler (hrsg. v.), *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, cit., pp. 166-197, qui p. 189. Per il concetto di *Flugschrift* come *medium* di massa cfr. H.-J. Köhler (hrsg. v.), *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, Beiträge zum Tübinger Symposium 1980, Klett-Cotta, Stuttgart 1981.

<sup>110</sup> Cfr. H. Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Reclam, Stuttgart 1997, pp. 399-403.

Erede delle rappresentazioni medievali, quindi di quelle recite legate alla liturgia, che a un certo punto abbandonarono gli interni delle chiese per occupare i sagrati e le piazze antistanti i luoghi religiosi, il *Volksspiel* nella Germania del Quattrocento virò anche su argomenti profani. A Norimberga questo si tradusse essenzialmente nel *Fastnachtspiel*, la farsa carnascialesca recitata la sera del martedì grasso, che in questa città trovò il suo *humus* più vitale<sup>111</sup>.

Ohne Anregung durch frühere deutsche Lustspiele, ohne Beeinflussung durch antike Komödien, ja zunächst sogar ohne Beziehung zur einzigen bis dahin bedeutenden Dramenart, dem geistlichen Spiel, beginnt um 1440 vor allem in Nürnberg fast unvermittelt eine reiche Tradition komischer Stücke<sup>112</sup>.

Indagando sui motivi delle origini, Eckehard Catholy nota come in questa città il *Fastnachtspiel* fiorì in assenza di tradizioni precedenti. Tra le possibili cause, egli individua la presenza importante del ceto borghese che, forte dell'indipendenza economica, avrebbe favorito lo sviluppo di un genere popolare autotono, secolare e non più subalterno agli ambienti religiosi. Inoltre, continua lo studioso, Norimberga era il centro in cui si erano meglio espresse anche la *Spruchdichtung* e lo *Spruchsprechen*. Le poesie a tema profano, recitate l'ultima sera di Carnevale l'una a seguire l'altra, a mo' di rassegna, potrebbero essere state il nucleo di origine del *Fastnachtspiel* nella sua forma iniziale di *Reihenspiel*<sup>113</sup>. Così si spiegherebbe anche il perché, in questa sua prima fase e fino a tutto il Quattrocento, la farsa carnascialesca mancasse di una *Handlung*. Anche in quei casi dove la recita si sviluppava attorno a una *fabula*, questa rimaneva sottomessa alla struttura di rassegna: sulla scena si avvicendavano brevi dialoghi o monologhi dei vari personaggi i quali, una volta finita la parte, lasciavano spazio ai successivi. Dei 108 *Fastnachtspiele* che compongono il *corpus* norimberghese prima di Hans Sachs, lo studioso Dieter Wuttke distingue in base alla struttura tre tipi di farsa: le rassegne (appunto i *Reihen-* o *Revuespielen*), gli

<sup>111</sup> La città di Hans Sachs è certamente il centro di maggiore fioritura del *Fastnachtspiel*. Fra gli altri si ricorda soprattutto Lubecca.

<sup>112</sup> E. Catholy, *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit*, Kohlhammer, Darmstadt 1968, p. 22.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 23.

*Handlungsspiele* e una *Mischform*. Quest'ultima, fino a tutto il Quattrocento, era la più diffusa<sup>114</sup>.

Regista e presentatore della recita era in genere l'autore del testo, in un ruolo nel quale Catholy rivede l'antico araldo dei tornei. L'allegria sfrenata imposta dall'occasione spiegherebbe il perché i testi attingevano in gran parte alla sfera degli istinti, in particolare quella sessuale, come anche la forte visceralità dei personaggi e la volgarità del linguaggio.

Die Sexualität ist das beherrschende Thema all dieser frühen Spiele. Dies erklärt sich daraus, daß die Sexuelsphäre dem gesellschaftlichen Tabu am stärksten unterliegt, zumal bei dem Personenkreis, aus dem sich Darsteller wie Publikum der Fastnachtspiele im 15. Jahrhundert nahezu ausschließlich zusammensetzen, den Handwerkergelesen. Aufgrund der Beschränkung der Meisterstellen in den einzelnen Handwerken konnten sie erst relativ spät heiraten. [...] Die Komik solcher Reden und der durch die entbundenen Gestik und Mimik wird hervorgerufen vor allem durch den Kontrast zwischen enthüllter Sexualität und tabuierter Triebssphäre im Leben des Alltags<sup>115</sup>.

I luoghi di rappresentazione erano le taverne, le osterie ma anche le case private. Al termine dell'esibizione la brigata si spostava altrove, e qui ricominciava la recitazione.

Sull'assenza di una tradizione di teatro popolare laico precedente il *Fastnachtspiel* è d'accordo anche Wolfgang Michael che, nel capitolo dedicato a Norimberga di *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, scrive:

Im Gegensatz zu manchen süddeutschen und Schweizer Städten [...], scheint eine Tradition von Volksausführungen in Nürnberg nicht existiert zu haben. Seit das wiedererstandene Patriziat die Zünften zerschlagen hatte, fehlte es an einer Einheit, welche die sozialen Gegensätze überbrückt hätte. Das Patriziat kannte keine Gemeinschaft mit den Handwerkern. Für ein umfassendes Volksdrama mangelte es also an der Grundlage. So blieb das Fastnachtstreiben und das daraus erwachsene Fastnachtspiel den Handwerkern überlassen. Hier formte sich in der Tat eine Tradition<sup>116</sup>.

<sup>114</sup> D. Wuttke, *Nachwort*, in D. W. (hrsg. v.), *Fastnachtspiele des 15. und 16. Jahrhunderts*, unter Mitarb. v. W. Wuttke, Reclam, Stuttgart 1973, p. 443.

<sup>115</sup> E. Catholy, *Das deutsche Lustspiel*, cit., p. 25.

<sup>116</sup> W. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Peter Lang, Bern et. al. 1984, p. 307.

Diversamente da altre città europee, nella città francone il divario tra patriziato e mondo artigiano prodotto dalle sommosse del XIV secolo<sup>117</sup> aveva ostacolato, osserva Michael, la nascita e lo sviluppo di un terreno culturale comune. Per molto tempo, quindi, teatro popolare e teatro colto rimasero dimensioni distanti e non dialoganti. Dalle testimonianze in nostro possesso, prosegue lo studioso, risulta chiaro che nella seconda metà del Quattrocento la farsa era un genere assai praticato a Norimberga (si attestano come detto dianzi 108 rappresentazioni di *Fastnachtspiele*). Al contrario, esistono pochissime notizie sui generi più seri. Ve ne sono alcune che attestano la messa in scena di *Schuldramen* sempre durante della *Fastnacht* ma, continua Michael, sono indirette e per di più lacunose<sup>118</sup>.

Nella città di Hans Sachs la tradizione del *Fastnachtspiel* è tra le più felici e ha inizio verso la metà del XV secolo. Gli unici autori, però, di cui si conoscano anche i nomi sono Hans Rosenplüt (1400/05-1470) e Hans Folz (1445/40-1513). Già scrittori di *Spruchgedichte*, essi si distinguono dai loro anonimi predecessori, osserva Mittner, per una particolare discontinuità stilistica. Il primo era un *Meister*, «fonditore di pallottole per archibugi»<sup>119</sup>. Hans Folz, barbiere, cerusico e *Meistersinger*, rivela invece una certa capacità poetica e in generale un talento superiore rispetto a Rosenplüt. Per cura del linguaggio, in genere avverso all'osceno, è stato giudicato talvolta superiore anche ad Hans Sachs<sup>120</sup>.

Sia Folz che Rosenplüt rimangono ancora legati allo schema di rassegna dando vita a dei testi riconducibili alla *Mischform* di cui ha parlato Wuttke: i personaggi si muovono in maniera ancora autonoma, così come le scene che

<sup>117</sup> Vedi sopra p. 41.

<sup>118</sup> *Ibidem*. Secondo Michael, fino a tutto il XV secolo, nella città di Norimberga non vi sarebbero state recite di teatro serio in lingua tedesca. Inoltre, degli *Schuldramen* riconoscibili al secolo successivo, il Cinquecento, e di cui riporta alcuni esempi nel volume, ravvisa la forte influenza del *Fastnachtspiel*. Ciò spiegherebbe il primato di questo genere sugli altri e quindi il perché, anche nel caso di Hans Sachs, «[...] völlig die Entwicklung des Theaters in Nürnberg unter der Vorherrschaft der einen Tradition [der Fastnachtspielen] steht. Das wird auch für Hans Sachs von Wichtigkeit sein». W. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, cit., p. 318.

<sup>119</sup> L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I: *Dai primordi pagani all'età barocca*, tomo I, Einaudi, Torino 1977, p. 662 e nota 8. Ad Hans Rosenplüt è da ricondursi certamente *Des Turken vasnachtspiel* (1456), la prima farsa di satira politica: i borghesi di Norimberga si augurano che il Gran Turco possa arrivare in Germania a fare ordine e imporre una società simile alla loro dove non ci sono usurai, funzionari avidi, nobili decaduti, predoni, preti che riducono allo stremo le persone più indifese. *Ivi*, p. 662.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 663.

seguono slegate l'una dall'altra. Questo schema sarà superato solo con Hans Sachs. Sebbene i primissimi testi del calzolaio risentano ancora una certa influenza dell'impianto tradizionale<sup>121</sup>, già a partire dagli anni Venti l'autore interverrà non solo sulla scrittura, che proverà ad articolare attorno a un intreccio più chiuso (inizio – svolgimento – conclusione), ma anche su attori e luoghi di rappresentazione. Perché, se fino a quel momento a recitare erano state delle persone improvvisatesi commedianti, brigate di amici o conoscenti, Sachs sceglie di affidare i suoi testi, comici e non, a una compagnia più o meno stabile. Non si tratta ancora di attori professionisti, per i quali il teatro tedesco dovrà aspettare ancora, ma di persone che recitano in maniera abituale nel loro tempo libero. Anche i luoghi cambiano. Sachs abbandona l'usanza di muovere la recita di luogo in luogo per sceglierne uno fisso dove è il pubblico ad arrivare. La farsa carnascialesca diventa una rappresentazione teatrale a tutti gli effetti.

Vale la pena menzionare, all'interno di questo lungo *excursus* sul *Fastnachtspiel*, chi del calzolaio raccoglierà l'eredità della farsa e non solo, sancendone a un tempo la trasformazione e la definitiva scomparsa. Parliamo di Jakob Ayrer (1540/43-1603). Nativo di Bamberg ma costretto a lasciare la città vescovile perché protestante, egli visse nella *freie Reichsstadt* dove fu attivo come notaio imperiale. Ayrer fu un personaggio eclettico: colto e autodidatta, funzionario statale e figlio di uno scalpellino, in pubblico notaio e in segreto scrittore di teatro. Nessuno dei 66 drammi e dei 36 *Fastnachtspiele* di cui fu autore furono pubblicati finché fu in vita. A farlo furono gli eredi nel 1618 che, dopo aver scoperto tra le carte i numerosi testi, decisero di darli alle stampe sperando in una fortuna postuma<sup>122</sup>, fortuna che però non arrivò. Al contrario, Ayrer è rimasto quasi uno sconosciuto. Forse colpa della guerra, scoppiata proprio quando le sue opere venivano consegnate al pubblico, forse degli altri orizzonti culturali che si stavano affacciando in Germania da oltre confine<sup>123</sup>. Nel suo teatro la farsa carnascialesca si contamina con i *Lustspiele* dei Commedianti inglesi che

<sup>121</sup> Il primo *Fastnachtspiel* del calzolaio reca la data del 1517. Si tratta di *Das Hoffgesindt Veneris* (KG XIV, pp. 3-11) ed è strutturato, come alcuni altri a seguire, ancora della forma di *Reihenspiel*.

<sup>122</sup> Si veda a tal proposito H. Probst, *Jakob Ayrer und Bamberg*, in *Historische Verein für die Pflege der Geschichte des ehem. Fürstbistums Bamberg*, 85. Bericht, Bamberg 1937, pp. 5-27, qui p. 14.

<sup>123</sup> Giungono in Germania, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, compagnie di attori stranieri, inglesi nel Nord del Paese, francesi e italiane in quella sud-occidentale e più meridionale, che portano in questi territori nuovi repertori e diversi modi di recitare.



già dalla metà del XVI secolo percorrevano le terre tedesche in cerca di fortuna. L'incontro produrrà nuovi personaggi, vedi un *Narr* dai tratti elisabettiani, e nuove forme drammaturgiche, come l'introduzione di parti cantate e l'inizio del *Singspiel*. L'antica farsa legata alle liturgie del martedì grasso, giunta al volgare del secolo XVI, si trasformò in qualcos'altro. Jakob Ayrer si distinse anche da chi lo aveva preceduto poiché, al contrario di Folz, Rosenplüt e Sachs, egli non fece mai della scrittura teatrale una passione manifesta.

Eppure, per gli autori di *Fastnachtspiele*, se la professione non era un requisito indispensabile, essa non costituiva neanche un ostacolo. Piuttosto poteva essere il contrario, e cioè che l'attività di scrittore portasse assieme alla fama una maggiore ricchezza e un avanzamento nella scala sociale<sup>124</sup>. Ad ogni modo, il *Fastnachtspiel* non fu l'unica forma espressiva della cultura artigianale della «Nürnbergers grosse Zeit»<sup>125</sup>.

#### IV.4. Il Meistergesang

Diverso dalla farsa per argomenti e finalità fu il *Meistergesang*, anch'esso manifestazione, a partire dal XV secolo e non solo a Norimberga, della cultura borghese. Esso nacque e agì all'interno delle corporazioni artigiane, interessando, con scopi dichiaratamente pedagogici, persone di cultura media e medio-bassa. L'unica lingua a essere usata fu, pertanto, il tedesco. I temi trattati, però, erano quasi sempre di argomento teologico o, in ogni caso, morale. Per questo motivo il «*Meistergesang* è stato interpretato anche come una sorta di risposta cittadina e corporativa alla poesia neolatina delle università»<sup>126</sup>.

Delle corporazioni il *Meistergesang* ricalcava le strutture, del lavoro in bottega la serietà e l'impegno. Le *Singschulen* costituivano, infatti, una parte integrante della vita dell'artigiano<sup>127</sup> che in esse trovava un luogo dove dare corpo e fine alle proprie inclinazioni, ambizioni o, anche semplicemente, curiosità in fatto di poesia e canto.

<sup>124</sup> Fu soprattutto Sachs a beneficiare dall'attività di poeta. E infatti cominciò ben presto a nascondere il mestiere di calzolaio dietro a quello di letterato come dimostra l'assenza, da un certo punto in poi, dell'appellativo «schuhmacher» dalla firma posta sempre a fine di ogni opera.

<sup>125</sup> Cfr. G. Pfeiffer (hrsg. v.), *Nürnberg*, cit.

<sup>126</sup> L. Auteri, *Riforma e cultura urbana*, cit., pp. 151-173, qui p. 165.

<sup>127</sup> La maggior parte dei frequentatori di *Singschulen* erano artigiani, tuttavia esse erano frequentate anche da religiosi, giuristi e pedagoghi.

Die Meistersingergesellschaften boten den Stadtbürgern des Spätmittelalters eine legitime Möglichkeit, sich sinnvoll dichterisch zu betätigen. Hier lernten sie das Handwerk des Dichtens, und hier wurden ihr Singen und ihre Lieder einer ständigen strengen Qualitätskontrolle unterzogen. Außerdem gewannen nur hier die dichterische Versuche, die sonst eine unnütze private Nebenbeschäftigung gewesen wären, Zweck und Funktion<sup>128</sup>.

Il canto si divideva in *Hauptsingen* (canti di chiesa) e *Zechsingen* (canti di intrattenimento). Si partiva dall'essere un semplice *Singer*, che cantava le melodie altrui, poi un *Dichter*, autore originale di versi da adattare a melodie già esistenti e, infine, un *Meister*, compositore di nuove liriche e nuovi *Töne* (melodie). Ma la qualifica più alta era quella di *Merker*, normalmente quattro in ogni scuola, che nelle gare «marcavano» gli errori dei *Singer*, dei *Dichter* e dei *Meister*, stabilendone le penalità. Il severissimo regolamento applicato dai *Merker* costituiva il cosiddetto *Tabulator*.

La poesia cantata non era un mezzo per guadagnarsi ricchezza ma un'arte esclusiva, riservata a cultori della materia. Accadeva di rado che i membri delle *Singschulen* cantassero fuori dai loro ambienti. Anche la diffusione delle liriche e delle melodie era tutt'altro che incoraggiata. Basti pensare che anche dopo l'avvento dei caratteri mobili, questi canti non potevano essere raccolti in volumi stampati. Tutto doveva essere conservato e tramandato nella forma «artigianale» del manoscritto, dispendioso e difficile da duplicare. Così facendo, il *Meistergesang* si chiuse a ogni possibile evoluzione, diventando in qualche modo, «il principale ostacolo a se stesso», come nota Mittner che conclude: «I *Meistersinger* non poterono aprire una via nuova, perché si trovavano sin da principio in un vicolo cieco: gli umanisti li disprezzavano, il popolo non li conosceva»<sup>129</sup>.

Al giudizio senza appelli di Mittner si può rispondere con quello di Maria Müller che fa notare, invece, come il mondo delle scuole di canto fosse in realtà molto vasto e rappresentativo, in certi aspetti più del *Fastnachtspiel*, di quella «Handwerkliteratur» che in Germania animò la vita culturale delle città tra la metà del XV secolo e gli inizi del XVII.

<sup>128</sup> H. Brunner – E. Strassner, *Volkskultur der Reformation*, cit., p. 204.

<sup>129</sup> Qui Mittner fa riferimento all'«importante constatazione» di Maurice Gravier (in G. Zink, *Histoire de la littérature allemande*, sous la dir. de F. Mossé, Aubier, Paris 1959). L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, cit., p. 669 e nota.

Die einzelnen Träger der Handwerkdichtung sind zwar, wie die Definition festhält, tatsächlich Handwerker. Während jedoch die am Meistergesang beteiligten Handwerker in der sozialen Rangordnung der Stadt relativ weit unten rangieren, gelingt es denjenigen Autoren, die für literarische Sonderstellung Nürnbergs verantwortlich sind, in die gutsituierte Mittelschicht aufzusteigen (Hans Rosenplüt) bzw. ihre gesellschaftliche Stellung erheblich zu verbessern (Hanz Folz und Hans Sachs). [...] D.h. also: die bedeutendsten Vertreter der sog. Nürnberger Handwerkdichtung dürfen keineswegs als repräsentative Vertreter der Nürnberger Handwerk gelten<sup>130</sup>.

## V. *Vita e prime opere*

### V.1. *Summa all meiner Gedichte. Autoritratto di un artigiano votato all'arte*

La fonte più diretta sulla vita di Hans Sachs è per ogni studioso un lungo *Spruchgedicht* scritto il 1° gennaio 1567, all'età di settantadue anni da poco compiuti. *Summa all meiner Gedicht*<sup>131</sup> è quindi da considerarsi a tutti gli effetti un esempio di scrittura autobiografica della *Frühe Neuzeit*.

Als man zeit viertzehundert jar  
Und vier-und-neuntzig jar fürwar  
Nach deß herren Christi geburt,  
Ich, Hans Sachs, gleich geboren wurd  
Novembris an dem fünfften tag,  
Daran man mich zu tauffen pflag,  
Eben geleich grad in dem herben,  
Grausam- und erschröcklichen sterben,  
regiret in Nürnberg, der statt<sup>132</sup>.

Hans Sachs nasce il 5 novembre del 1494, unico figlio di Jörg, un sarto proveniente con probabilità da Zwickau, e dalla moglie Christina. Racconta che, a causa di una violenta epidemia di peste dilagante in città, fu battezzato il

<sup>130</sup> M. Müller, *Der Poet der Moralität*, cit., pp. 42-43.

<sup>131</sup> Vedi sopra nota 79. Hans Sachs, però, scrive di sé molto e spesso. Della vita e degli anni passati sui banchi racconta anche in un altro *Spuchgedicht* del 1563 (*Die werk des gottes sind alle gut, wer sie im geist erkennen thut*, in KG XV, pp. 550-554).

<sup>132</sup> *Summa*, p. 337.

giorno stesso. Seguendo i precetti che lo volevano *Meister* come il padre, all'età di sette anni viene mandato in una delle quattro scuole di latino presenti a Norimberga, quella istituita presso il Neues Spital:

Siben-järig darnach anfieng,  
in die lateinisch schuele gieng;  
Darinn lert ich puerilia,  
Grammatica und musica  
Nach ringem brauch derselben zeit;  
Solch alls ist mir vergessen seit<sup>133</sup>.

L'istruzione modesta («ringem») ha tuttavia avuto il merito di trasmettere al giovane una passione per la poesia e per la lettura che non lo abbandonò mai. A quindici anni inizia il suo apprendistato come calzolaio. Questo è anche il periodo in cui entra in contatto, giovanissimo, con le scuole di canto, introdotto dall'amico, il tessitore e *Meistersinger* Leinhart Nunnenbeck. Portati a termine i due anni obbligatori di *Lehre*, il giovane Hans parte alla volta dei cinque di *Wanderlehre*. Si reca in molte città, fra le quali Regensburg, Passau, Salisburgo<sup>134</sup> e nell'aprile del 1514 giunge a Monaco in Baviera, città nella quale ha modo di perfezionare l'arte del *Meistergesang*.

Fünff gantze jar ich wandern thet  
In dise und vil andre stätt.  
Spil, trunkenheit und lulerey  
Und arnder kurweil msncherley  
Ich mich in meiner wanderschafft  
Entslug und war allein behafft  
Mit hertenlicher lieb und gunst  
Zu meistergesang, der löbling kunst,  
Für all kurtzweil thet mich aufwecken<sup>135</sup>.

<sup>133</sup> *Ibidem*. La parola *puerilia* sta per le materie specifiche all'età dell'infanzia. H. Sachs, *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtspiele*, hrsg. v. H. Kluger, Reclam, Stuttgart 2003, p. 20, nota 15.

<sup>134</sup> Nella città austriaca Hans Sachs avrebbe fatto anche l'esperienza di entrare in una stamperia e di essere stato introdotto all'«arte nera, mediatrice di ogni saggezza e poesia» («In Salzburg [...] hat er ein grosses Erlebnis: er wird in eine Buchdruckerei geführt und lernt die *schwarze Kunst* kennen, die Vermittlerin alle Weisheit und Dichtung»). P. Landau, *Hans Sachs*, Reiß, Berlin 1912, p. 12.

<sup>135</sup> *Summa*, p. 338.

Gli anni trascorsi lontani da Norimberga e dalle influenze familiari fecero maturare in lui la decisione di dedicare una parte importante della sua esistenza al canto e alla poesia. È Sachs stesso a ricordarlo molti anni dopo in una lirica dal titolo *Ein Gespräch Die neun gab Muse oder Kunstgöttin betreffend* (1536)<sup>136</sup>. A Monaco scrive i suoi primi *Meisterlieder* che trattavano essenzialmente di amore e già si cimenta nella composizione dei primi *Töne*. Fa rientro a Norimberga nel 1516 e, superata la prova del *Meisterstück*, nel 1519 sposa Kunigunde Creutzer<sup>137</sup> che gli darà sette figli. Nessuno gli sopravviverà («Die all mit dot verschiden sind»)<sup>138</sup>, neanche Kunigunde morirà nel 1560. L'anno successivo Sachs si unisce in seconde nozze a una giovane vedova, Barbara Harscher.

Con il secondo matrimonio Sachs, giunto in pratica al suo presente, chiude i ricordi biografici e l'argomento diventa la poesia.

Als man aber zelet fürwar  
 Geleich fünfftzehen-hundert jar  
 Und siben-uns sechtzig ich sag,  
 Januari am ersten tag,  
 Meine Gedicht, spruch und gesang,  
 Die ich het dicht vor jaren lang, –  
 Da inventirt ich meine bücher,  
 [...] <sup>139</sup>.

Ci fa capire, indirettamente, come la stessa *Summa* sia nata dalla necessità di mettere ordine nei suoi numerosissimi scritti rubricandoli in un *Generalregister*, e come l'occasione sia stata poi il pretesto per guardare all'indietro nella vita di uomo e di artista. È da notare una curiosa corrispondenza fra le date. Il giorno in cui conclude il *Register* («Als man aber zelet fürwar / Geleich fünfftzehen-hundert jar / Und siben-uns sechtzig ich sag, / Januari am ersten tag») è anche quello di fine stesura della *Summa* («Das mein gedicht grün, blü und wachs, / Und vil frucht bring, das wünscht Hand Sachs. // Anno Salutis 1567, am 1 tage Januari»<sup>140</sup>).

<sup>136</sup> Un altro scritto, fra i tanti, dove Sachs parla di sé, in KG VII, pp. 202-210.

<sup>137</sup> «[...] zog ich mit glück / Gen Nürnberg, macht mei meisterstück. / Mach dem ward mir vermähelt drinn / Mein gemahel Künigung Creutzerin [...]». *Summa*, p. 339.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ivi*, pp. 339-340.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 344.

Parla, quindi, di sedici libri di canti che riuniscono i 4275 *Meisterlieder*, scritti in cinquantatré anni di attività come maestro cantore. Accanto a questi, diciotto libri dei cosiddetti *Sprüchgedichte*<sup>141</sup>, che comprendevano tutta la poesia «recitata» (ovvero non cantata), e dunque anche il teatro.

Die achtzehen sprüchbücher numb  
 Ich auch her in die hende mein;  
 Drinn durchsucht die gedicht allein,  
 Da fund ich frölicher comedi  
 Und dergleich trawriger tragedi,  
 Auch kurtzweiliger spil gesundert,  
 Gerade acht und auch zwey-hundert,  
 Der mann den meisten teil auch hat  
 Gespilt in Nürenberg, der statt,  
 Auch andern stätten, ferr und weit,  
 Nach den man schicket meiner zeit<sup>142</sup>.

Duecentotto drammi tra tragedie e commedie e «kurtzweiler spil»<sup>143</sup> che, a suo dire, furono in gran parte rappresentati nella sua Norimberga e talvolta in altre città.

La lirica procede poi con l'elenco di tutte le altre fatiche poetiche, tra dialoghi, canti di chiesa, salmi, poesie d'amore, fiabe, facezie ecc., che messe insieme fanno 6170 componimenti («Sechs-tausen darzu ein-hundet / Und sibenzig stüeck an der zal»<sup>144</sup>). E dell'ultima lirica, quella che sta scrivendo mentre parla, egli dice che è la sua memoria e il suo commiato («valete») dall'arte. Prossimo alla fine dell'esistenza, duramente provato dalla vita che lo ha «vexirt, / [...] druckt, beschwert und carcerirt», come ultimo gesto Sachs decide di affidare la sua arte «dem gutherzig gemeinen mann», affinché questi «Mit gotts hülf sich besser davon»<sup>145</sup>.

<sup>141</sup> «Der meistergesang aller war / Eben gleich zwey-und-viertzig-hundert / Und fünff-und-sibntzig außgesundert, / Waren gsetzt in zwey-hundert schönen / Und fünff-und sibntzig meister thönen; / Darunter warn dreyzehen mein. / Sollich was alls geschriben ein / In der sechtzeh gsangbücher sumb». *Ivi*, p. 341.

<sup>142</sup> *Ivi*, pp. 341-342.

<sup>143</sup> Si tratta, ovviamente, dei *Fastnachtspiele* e di qualche facezia.

<sup>144</sup> *Summa*, p. 343.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 344.

## V.2. *Un poeta impegnato*

I primi tentativi poetici, che vanno dai *Wanderjahre* fino al 1520, vedono Sachs compositore di canti – ne scrive una quarantina in particolare *Marienlieder* –, di *Spruchgedichte* e di due *Fastnachtspiele*<sup>146</sup>. Il primo è del 1517<sup>147</sup>. L'attività poetica s'interrompe di colpo nel 1520 per riprendere nel 1523. Per tre anni, proprio mentre Norimberga si accende nei dibattiti religiosi attorno a Lutero e alla Riforma, Hans Sachs rimane in silenzio.

L'ipotesi condivisa da molta critica è che il calzolaio «devoto cattolico»<sup>148</sup> fu colto da una lunga e profonda crisi spirituale che lo portò nel 1523 alla *Wende* religiosa. In questi anni Sachs sembra essersi dedicato alla lettura e allo studio dei testi dei riformatori: dice di possederne almeno una quarantina raccolti in un unico volume<sup>149</sup>. Il *fromme Katholik* autore di canti mariani, dopo aver letto Lutero, Melantone e Sprengler diventa un acceso oppositore della Chiesa romana<sup>150</sup>.

<sup>146</sup> E. Bernstein, *Hans Sachs*, cit., pp. 30-31.

<sup>147</sup> *Das hoffsind Veneris*, KG XIV, pp. 3-11.

<sup>148</sup> «[...] ein frommer Katholik», tale lo definisce Bernstein il quale fa notare, però, che la «rivoluzione» luterana non poté fare a meno di minare ogni sua certezza in fatto di fede: «Da setzte eine geistige und soziale Revolution welthistorischen Ausmaßes ein, die auch den dichten den Schumacher berührte und sein Weltbild entscheidend veränderte: die von Martin Luther ausgelöste Reformation». E. Bernstein, *Hans Sachs*, cit., p. 31.

<sup>149</sup> Hans Sachs annota di suo pugno nel *Generalregister* l'esistenza di un «erst gesammelt puch der sermon vnd tractelein 40 stueck» del quale commenta: «Diese puechlein habe ich Hans Sachs also gesammelt, got vnd seinem wort zw eren vnd dem nechsten zw guet ainpünden lassen, als man zelt nach Cristi gepurt 1522 jar. Die warheit pleibt ewiglich». KG XXV, p. 9. Su questo volume si veda soprattutto F. Otten, «mit hilff gottes zw tichten... got zw lob und zw auspreitung seines heilsamen wort». *Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs*, Kümmerle Verlag, Göppingen 1993, qui p. 2.

<sup>150</sup> Alcuni hanno tentato di affrontare la questione cercando tra i motivi del silenzio anche altre circostanze. Bernd Balzer (*Bürgerliche Reformationspropaganda. Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523-1525*, Metzler, Stuttgart 1973, pp. 38-39) è ad esempio convinto che a trattenere Sachs dalla scrittura sia stato anche il clima politico pesantemente censorio che in quegli anni gravava su Norimberga, una libera città imperiale, fedele per vocazione all'imperatore cattolico ma con la maggioranza dei propri cittadini dalla parte di Lutero. Manfred Dutschke («...Was ein singer soll singen»: *Untersuchung zur Reformationsdichtung des Meistersängers Hans Sachs*, Peter Lang, Bern u.a. 1985) ascrive la pausa poetica a delle presunte controversie interne alle *Singschulen*, responsabili agli occhi di Sachs di una eccessiva severità che frenava il genio personale. Tale rigidità avrebbe, secondo Dutschke, spinto il calzolaio a cercare maggiore autonomia artistica. Inoltre, la difficoltà a trovare nelle scuole un luogo aperto al dibattito, non solo poetico, avrebbe convinto Sachs ad abbandonare il *Meisterlied* in favore di forme espressive più flessibili come lo *Spruchgedicht* (un genere che si era molto diffuso nel tardo Medioevo



Frontespizio di *Die Wittenbergisch Nachtigall*, 1523.



### V.3. *L'usignolo di Wittenberg*

*Die Wittenbergisch Nachtigall, die man yetz h re vberall* rappresenta per Hans Sachs l'atto di adesione alla Riforma e per noi il testo che pi  l'ha identificato nel corso del tempo. Compare sotto forma di *Flugschrift* l'8 luglio del 1523. Per i problemi di censura che la pubblicazione avrebbe causato all'autore e alla *Dr ckerei*, lo scritto non fu stampato a Norimberga ma nella vicina Bamberg<sup>151</sup>. Ma riusc  ben presto a valicare le mura di questa citt , diffondendosi velocemente in tutta la Germania, a tal punto da rendere necessarie ben sei ristampe prima della fine di quello stesso anno<sup>152</sup>. E come la prima, nessuna ebbe luogo in una stamperia norimberghese.

L'usignolo che «ovunque ora si ode»   naturalmente Lutero, messaggero del nuovo Vangelo.

Wacht auff es nahent gen dem tag  
 Jch h r singen im gr nen hag  
 Ain wunnigkliche Nachtigall  
 Jr stymm durchklinget berg und tall  
 Die nacht naygt sich gen Occident  
 Der tag geht auff con Orient  
 Die rotspr nstige morgenr t  
 Her durch die tr ben wolcken g t  
 Dara  die liechte Sunn th t blicken  
 Des Mones schein th t sy verd cken

Al successo del testo   probabile che contribu  anche l'incisiva xilografia che Sachs decise di porre subito sotto il titolo e che illustrava bene tutta la

tedesco e che he poteva trattare argomenti diversi, religiosi e secolari; infine, a differenza dei *Lieder*, non prevedendo un accompagnamento musicale, era un testo destinato alla declamazione e non al canto). Franz Otten («*mit hilff gottes zw tichten...*», cit., pp. 1-18) contesta sia Balzer che Dutschke. A Balzer ricorda come il timore per la censura non giustificava da solo il lungo silenzio: quando Sachs ritorn  sulla scena nel 1523, il clima censorio era sicuramente pi  gravoso che nei tre anni precedenti. A Dutschke risponde invece che le polemiche con le scuole di canto e la necessit  di nuovi canali espressivi non erano circostanze di per s  sufficienti.   assai pi  probabile, conclude Otten, che la gestazione e la stesura di un testo complesso e di forte impatto, quale si rivel  nel 1523 *Die Wittenbergisch Nachtigall*, richiesero all'artigiano uno studio assai approfondito e prolungato delle Scritture e della teologia luterana. *Ivi*, p. 42.

<sup>151</sup> Si veda a proposito O. Clemen, *Flugschriften aus den ersten Jahren der Reformation*, vol. II, Halle, Leipzig 1907, pp. 153 ss.; F. Otten, «*mit hilff gottes zw tichten...*», cit., pp. 47 ss.

<sup>152</sup> KG XXIV, pp. 78 s.

prima parte della lirica. Al centro dell'*Holzschnitt*, a dividere in due la scena, un maestoso albero. Su uno dei suoi rami l'usignolo-Lutero canta l'avvicinarsi del giorno (raffigurato sulla metà sinistra del riquadro) che spazza via la notte (che invece occupa la metà destra). La luce annunciata dall'usignolo è quella del Vangelo giunto a liberare la fede dal velo delle tenebre e a mostrarne il vero volto; l'incedere dell'alba dalla sinistra allude al ritorno della Legge dei profeti, le semioscurità lunari sulla destra effigiano gli insegnamenti mistificatori dei sofisti; ai piedi dell'albero siede un leone esiliato nel deserto (allegoria animale del papa Leone X), circondato dai lupi e dai serpenti nel ruolo di servi e aiutanti. Sulla collina in lontananza, illuminata dal bagliore della verità, il buon pastore vigila paterno sulle greggi dei fedeli.

Der [il bagliore della luna] ist yetz worden blaych und finster  
 Der vor mit seynem falsche glinster  
 Die gantzen herd schaff hat geblendt  
 Das sy sich haben abgewendt  
 Von jrem hyrten und der wayd  
 Ynd haben sy verlassen bayd  
 Synd gangen nach des Mones scheyn  
 In die wildtnuß den holtzweg ein  
 Haben gehõrt des löwen stym  
 Ynd seynd auch nachgeuolget jm  
 Der sy gefürt hat mit lüste  
 Gatz weyt abwegs dieff in die wüste<sup>153</sup>.

L'illustrazione e la lirica pescano a piene mani in una pratica assai diffusa in quegli anni che amava associare ai protagonisti delle dispute confessionali le sembianze di un particolare animale<sup>154</sup>.

*Die Wittenbergisch Nachtigall*, tuttavia, non fu solo un'invettiva contro Roma, il papa e la decadenza morale del clero. Il testo, che si dilungava per settecento versi, voleva essere e fu soprattutto uno strumento di divulgazione della nuova teologia luterana. Accanto alla denuncia della Chiesa e delle sue

<sup>153</sup> H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall. Spruchgedicht, vier Reformationsdialoge und das Meisterlied Das Walt got*, hrsg. v. G. Seufert, Reclam, Stuttgart 1974, p. 17.

<sup>154</sup> Come accadde per Thomas Murner, rappresentato sempre con la testa di un gatto, per Johannes Eck che divenne un cinghiale, o per Johannes Cochlaeus disegnato nella forma di una lumaca. Nella lirica Sachs cita tutti questi personaggi chiamandoli con i loro soprannomi "animali". H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall*, cit., p. 33.

gerarchie, al centro della lirica Sachs pone anche il tema della giustificazione per sola fede.

Christus Matthei am sybenden  
 Hie merck das dises allain sen  
 Die waren Christlich gütten wercke  
 Hie muß man aber fleyssig mercke  
 Das sy zûr seligkait nit dyn  
 Die seligkait hat man vorhyn  
 Durch den glauben in Christum  
 Diß ist die leer kurtz in der summ  
 Die Luther hat an tag gebracht<sup>155</sup>.

Se il bene comune è l'unico fine dell'agire del vero cristiano («daß dieses allein sind / die wahren christlich guten Werke»), e se la buona azione è la sola strada da percorrere, la fede, allora, è tutto ciò che ci può condurre alla salvezza. Qui spiegato il precetto luterano della *sola fide*; eppure, in questo passaggio, Sachs sembra spingersi anche oltre il pensiero del frate di Wittenberg:

Man darf sich jedoch auch keine falschen Vorstellung von der Nähe des Schuhmachers zu Luther machen. Er ist keine Kopie Luthers in Kleinformat oder Handwerkerausgabe. Rezeption Luthers bedeutet bei ihm sogleich Umformen und Weiterdenken. Er sieht sich durch Luther dazu angeregt, mir der Bibel in der Hand selbstständig Gottes Wort zu entdecken, von daher andere Akzente zu setzen und das Evangelium auf andere Problemstellungen hin auszulegen<sup>156</sup>.

Nella vita morale di ogni uomo, Sachs considera fondamentale l'amore per il prossimo, percorribile a suo parere solo se a guidarci è la fede, unico scudo all'interesse personale («Thut jedermann herzlich nur Gut's / Aus freier Lieb', sucht keinen Nutz»). In breve, suggerisce, fate agli altri quello che vorreste gli altri facessero a voi («Thut jedem, wie er selbst auch wollte, / Daß gegen ihn geschehen sollte. / Dies wirkt in ihm der heil'ge Geist; / So das Gesetz erfüllet

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>156</sup> B. Hamm, *Ein Handwerker als Theologe: soziale und friedliche Reformation bei Hans Sachs (1494-1576)*, in B. H., *Bürgertum und Glaube. Konturen der städtischen Reformation*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996, p. 197.

heißt. / Wie man es im Matthäus find't)»<sup>157</sup>. Poiché, come dirà subito dopo in un altro testo, l'amore «è la vera prova dell'uomo cristiano»<sup>158</sup>.

#### V.4. I Prosadialoge

Il legato papale Lorenzo Campeggi, inviato a Norimberga nel 1524, preoccupato dagli eventi e dai comportamenti dei suoi abitanti, delle autorità e dei religiosi, in una lettera scritta nel marzo di quell'anno<sup>159</sup> si lamentava che tra le tante cose terribili che accadevano in quella città, era molto facile trovare dei «lutherische Büchlein», scritti in latino o in tedesco, ma altrettanto impossibile riuscire a comperare dei libri «papisti»<sup>160</sup>.

Tra i «libretti luterani» citati da Campeggi dovevano esserci sicuramente anche quattro *Flugschriften* freschi di stampa, comparsi tutti nel 1524 e contenenti ognuno un dialogo in prosa a firma del calzolaio («Hans Sachs», o «Hans Sachs, Schuster»). La critica è concorde nel riconoscere l'alto valore di questi testi sia per l'importante testimonianza storica sia per l'aspetto più prettamente letterario, che ne fanno tra gli esempi più riusciti di scrittura polemico-confessionale di questo periodo.

I *Prosadialoge* aggiunsero molta fama al calzolaio. Che Hans Sachs, nel 1524, avesse raggiunto già una certa notorietà con la *Wittenbergisch Nachtigall*, lo si intuisce dalle parole di uno dei protagonisti del primo dialogo, la *Disputation zwischen einem Chorherren und Schumacher* che menziona «einn Schuchmacher. Der hat ein Nachtigall, die hat erst angefangen zu singen»<sup>161</sup>. Gli argomenti che animano il testo sono da un lato la rivendicazione del «gemeinen Mann» di accedere alle Scritture senza la mediazione del clero, dall'altro la denuncia del degrado della Chiesa. È assai probabile che il successo del primo testo, come quello degli altri tre, fu dovuto all'argomento, che si poneva nella scia dell'*Usignolo*, ma anche alla particolare forma letteraria scelta da Sachs.

<sup>157</sup> H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall*, cit., p. 30.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 127.

<sup>159</sup> Waldemar Kawerau a tal proposito riporta quanto il legato avrebbe detto colloquiando con un suo discepolo: «In einem Gespräch mit seinem ehemaligen Schuler Christoph Scheurl wehklagte er, daß, da alle Welt meine, nur durch Glaube allein selig werden zu können, niemand mehr Beichte und Messe achte und der Kirchenbuch abnehme; daß an den Fasttagen man wohl in vier- bis fünfhundert Häusern Fleisch esse, und die Prediger den Papst öffentlich beleidigten». W. K., *Hans Sachs und die Reformation*, Verein für Reformationsgeschichte, Halle 1889, pp. 32 s.

<sup>160</sup> Episodio citato sempre da W. Kawerau, *Hans Sachs und die Reformation*, cit., p. 33.

<sup>161</sup> H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall*, cit., p. 45.

Il dialogo in prosa, una conversazione immaginata tra due personaggi, ognuno in rappresentanza di una propria idea di mondo, era stato un genere molto praticato nell'antichità classica e protagonista in epoca umanistica di una nuova ribalta. La veloce fortuna dei dialoghi di Sachs fu data sì dalla capacità, tipica del genere, di conferire ai testi una veste plastica e una coloritura verbale che li rendeva simili a delle brevi recite teatrali, ma anche dai loro protagonisti, non più personaggi biblici o antichi eroi, bensì uomini "normali", elevati a nuovi portatori e destinatari del nuovo messaggio<sup>162</sup>.

Il secondo *Prosadialog* è *Ein Gespräch von den Scheinwerken der Geistlichen und iren gelübten. Ir thorhait wirt offenbar werden yederman*. L'argomento è subito messo in chiaro dalla xilografia che raffigura l'interno di un *Hausgewerb*. Al tavolo siedono il calzolaio Hans e il fornaio Peter, sulla destra nell'atto di varcare l'uscio due monaci mendicanti. Il testo affronta un altro tema caro alla Riforma e al calzolaio: l'attività manuale dell'*Handwerker*, «nato per lavorare [così] come gli uccelli per volare», che qui è messo a confronto con la figura del monaco che per vivere, invece, è solito da sempre «prendere il pane dalla bocca del povero cristiano». La disputa intende mettere in discussione la sacralità e l'esistenza stessa di alcune regole religiose, persino le più fondamentali come la povertà e l'obbedienza.

Nel terzo testo (*Ein Dialogus des Inhalt ein Argument der Römischen wider das christlich Häuflein, den Geiz, auch ander öffentlich Later etc betreffend*<sup>163</sup>) Hans Sachs abbandona la polemica con Roma e sceglie altri obiettivi. Il dialogo coinvolge un ricco mercante protestante, dall'allusivo nome di Reichenburger, e il vecchio cattolico Romanus, al quale Sachs affida l'inaspettato compito di altoparlante puntato contro alcuni atteggiamenti della borghesia luterana più agiata. A essere messa sul banco degli imputati questa volta non è la visione religiosa ma l'avidità e l'accumulo di ricchezze. Il testo, che non risparmia nulla e nessuno, denuncia lo sfruttamento dei salariati da par-

<sup>162</sup> Jürgen Schutte scrive di come Hans Sachs, in tre dei quattro dialoghi, si offra al lettore in triplice veste: di autore, di protagonista e di incarnazione dell'uomo comune: «So tritt der Autor Hans Sachs dem Rezipienten der Dialoge dreimal als "Schuhmacher Hans" entgegen, zugleich als dichterische Verkörperung des "gemeinen Mannes" und seines für die Ausbreitung der neuen Lehre vorbildlichen Wirkens». J. Schutte, *Was ist vns vnser freyhaitnutz / wenn wir ir nicht brauchen durffen. Zur Interpretazion der Prosadialoge*, in Th. Cramer – E. Kartschoke (hrsg. v.), *Hans Sachs. Studien zur frühbürgerlichen Literatur im 16. Jahrhundert*, Peter Lang, Bern u.a. 1978, p. 43.

<sup>163</sup> H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall*, cit., pp. 93-117.

te dei *Meister*, i monopoli controllati dai mercanti, i tassi di credito troppo elevati imposti dai banchieri, le frodi su prezzi e quantità a danno dei poveri *Stückwerker*, e di fronte a tutto ciò l'autore oppone la domanda: «Ist das gut evangelisch?»<sup>164</sup>.

La critica agli ambienti riformati è al centro anche del quarto e ultimo dialogo (*Ein gesprech eins Evangelischen christen mit einem Lutherischen*<sup>165</sup>) ma con altre argomentazioni. Qui Sachs prende di mira la presunzione e l'ostentazione («frevel, fürwitz und vollust»<sup>166</sup>) di molti protestanti nel contravvenire a certi precetti cattolici considerati oramai inutili perché privi di ogni fondamento evangelico<sup>167</sup>. La scena ripresenta le vecchie conoscenze Hans e Peter, quest'ultimo nelle vesti di un luterano assai polemico e persino aggressivo («es were aber schier besser, wir schlügen mit feusten darain»<sup>168</sup>) verso chi è rimasto fedele alle vecchie usanze. Hans il calzolaio, dietro il cui nome è facile immaginare il nostro Sachs, pur convinto che i divieti imposti siano abitudini inutili dettate più dall'apparenza e che dalla fede, si mostra più tollerante. L'illustrazione che accompagna il testo presenta nei panni del vecchio credente un terzo personaggio, Meister Ulrich, che è anche il suocero del riformato Peter. Fermo sulla porta, l'anziano è colto nell'atto di rifiuto di entrare in casa dell'«eretico» genero ma alla fine gli argomenti del più tollerante Hans convincono il vecchio *Meister* a seguirli a un sermone luterano.

La Guerra dei contadini non risparmiò Norimberga. Nei territori circostanti, nell'estate del 1524, in molti si erano uniti in protesta contro il carico eccessivo delle decime. Di qua dalle mura a simpatizzare per la causa contadina erano i lavoratori più poveri e gli *Stückwerker*. Tuttavia, all'interno della città non scoppiò mai una vera rivolta, vuoi per la linea reazionaria adottata dalle autorità, vuoi perché queste trovarono un valido alleato nella violenta offensiva messa in atto dai principi tedeschi. Ai contadini Sachs dedica la lirica stampata su foglio volante verso la metà del 1525, *Der arm gemain esel*<sup>169</sup>, dove l'asino è ovviamente l'allegoria animale del *Bauer* ma anche dell'uomo comune più de-

<sup>164</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>165</sup> *Ivi*, pp. 119-141.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>167</sup> Sachs racconta come erano in molti a deridere chi ancora osservava il digiuno del venerdì dalla carne.

<sup>168</sup> H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall*, cit., p. 131.

<sup>169</sup> KG XXIII, pp. 12-15.

bole. Molte le similitudini tra l'asino e il contadino, entrambi costretti a subire lo sfruttamento e la tirannia di un padrone che lo tratta come un oggetto di proprietà: «Keyn ärmer tier auff erd man find: / Ich muß arbeiten in regen, wind / Und gewinen, was all welt verschlint». In suo supporto il poeta si appella alla *Figur* della «Natürliche Gerechtychkeit», che riconosce come giusti i lamenti dell'animale ma che nulla può fare per cambiare le cose. A consolarlo c'è solo «Das Wort Gott» che lo esorta alla pazienza e al contempo gli nega, nei fatti, il diritto a una giustizia terrena: «Und bleyb geduldig biß ins end. / Wer uberwind, der wird gekront»<sup>170</sup>. Il calzolaio sembra sostenere così le parole scritte da Lutero in una lettera del 1525 al cognato Johann Rühel: «Daß man den Bauren will Barmherzigkeit wünschen: sind Unschuldige drunter, die wird Gott wohl erretten und bewahren, wie er Lot und Jeremia thät. Thut ers nicht, so sind sie gewiß nicht unschuldig, sondern haben zum wenigsten geschwiegen und bewilligt»<sup>171</sup>; o ancora in un'altra missiva dello stesso anno indirizzata al teologo Nicolaus Amsdorf: «Ego sic sentio, melius esse omnes rusticos coedi, quam Principes et magistratus, eo quod rustici sine auctoritate Dei gladium accipiunt»<sup>172</sup>.

L'attività di Sachs scrittore impegnato si chiude nel 1527. L'anno prima il predicatore luterano Andreas Osiander lo aveva chiamato a parteciapre al pamphlet *Auslegung der wunderlichen weissagung von dem papstum*, per il quale Sachs doveva comporre trenta quartine di accompagnamento ad altrettante xilografie. Lusingato dalla prestigiosa collaborazione<sup>173</sup>, Sachs accettò. Il libretto scatenò, però, la reazione del Consiglio cittadino che si trovava nella delicata situazione di dover mediare tra la politica estera a vocazione cattolico-imperiale e quella interna che aveva portato la città ad aderire alla Riforma nel 1525. Il predicatore, lo stampatore del volumetto e il calzolaio furono tutti e tre raggiunti da censura<sup>174</sup>.

<sup>170</sup> KG XXIII, p. 14.

<sup>171</sup> «Che ragione c'è di mostrare clemenza ai contadini? Se ci sono innocenti in mezzo a loro, Dio saprà bene proteggerli e salvarli. Se Dio non li salva, vuol dire che sono criminali: il male più piccolo che essi abbiano potuto commettere è stato di tacere e di acconsentire». W.M.L. de Wette, *Dr. Martin Luthers Briefe, Sendschreiben und Bedenken*, Bd. II, G. Reimer, Berlin 1826, p. 669.

<sup>172</sup> «Ritengo che sia meglio che muoiano tutti i contadini e non i principi e i magistrati poiché i contadini prendono la spada senza l'autorità divina». *Ivi*, p. 671.

<sup>173</sup> Cfr. E. Bernstein, *Hans Sachs*, cit., p. 50.

<sup>174</sup> Nel *Ratsbuch* della città, al giorno 27 marzo 1527, nel Capitolo *Das gedruckt buchlin*

Da questo momento il calzolaio abbandona la scrittura politica: per riprendere le parole di Helmut Krause, lo scrittore Hans Sachs sposta tutta la sua attività di scrittore dalla «Agitation auf die Didaxe»<sup>175</sup>.

*mit den bilden* si legge: «[...] Item Hanns Sachssen, schuester, ist gesagt: Es sey dise tag ein buechlein außgegangen, on wisse und willen eins erbern raths, welichs besser unterwegen gelassen were; an solichem büchlin ha ber die reymen zue den figuren gemacht. Nun sey solichs seynes ampts nit; gespüre ime auch nicht; dorümb eines raths ernster bevelch [Befehl], das er seines handwerks und schüechmachens warte, sich auch enthalte, eynich büchlin oder reymen hinfur außgeen zu lassen. Ein erber rath wurd sunst ir noturft gegen ime handeln; und eyner offenen handt, die nach irer gelegenheit fürzunehmen», citato in G. Hirschmann, *Archivalische Quellen zu Hans Sachs*, in H. Brunner – G. Hirschmann – F. Schnellbögl (hrsg. v.), *Hans Sachs und Nürnberg. Bediengungen und Probleme reichsstädtischer Literatur*, Selbstv. des Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1976, p. 44.

<sup>175</sup> H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs*, cit., p. 44.



## FINALITÀ DEL TEATRO SACHSIANO

*Die achtzehen sprüchbücher numb  
Ich auch her in die hende mein;  
Da fund ich frölicher comedi  
Und dergleich trawriger tragedi,  
Auch kurtzweiliger spil gesundert,  
Gerade acht und auch zwei-hundert,  
Der man den meisten teil auch hat  
Gespilt in Nürenberg, der statt,  
Auch andern stätten, ferr und weit,  
Nach den man schicket meiner zeit<sup>176</sup>.*

### I. *Premessa*

L'episodio della censura, quindi, avrebbe convinto Sachs a ripensare l'attività di scrittore e il passaggio al teatro è da interpretarsi, secondo Helmut Krause e come più volte detto, in questa prospettiva. La scelta di dedicarsi al dramma non sarebbe conseguenza di un improvviso arretramento su posizioni reazionarie bensì esigenza di trovare una scrittura più cauta ma egualmente efficace. Aggiunge lo studioso:

Die literarische Form, welche dieser Bewußtseinshaltung entsprach und gleichzeitig Wirkung verhieß, auf die es Sachs stets ankam, war das Schauspiel. Es kann daher nicht überraschen, daß gerade die Dramen, die eigentliche geistige und gesellschaftliche Intention verkörpern, zumal sie ganz konsequent diejenige der Prosadialoge fortsetzten<sup>177</sup>.

<sup>176</sup> *Summa*, pp. 341-342.

<sup>177</sup> H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs*, cit., p. 44. Krause sottolinea, invece, con una

Del resto, il genere al quale Sachs si affidò era, in quel momento storico, un fenomeno in forte evoluzione e Norimberga uno dei suoi centri più fiorenti.

## II. *Contesti. Il teatro come strumento educativo*

In Germania, la pratica di un teatro affrancato dalla liturgia religiosa aveva avuto inizio a metà del Quattrocento, quando all'interno delle cerchie umaniste, per un pubblico di privilegiati, si mettevano in scena le commedie latine, in particolare Terenzio e, a partire da inizio Cinquecento, Plauto. Recitato nella lingua originale, il teatro umanistico degli inizi, quindi, metteva in scena testi già esistenti. Ben presto, però, a questi si affiancarono anche delle opere originali scritte dagli stessi umanisti. In territorio tedesco, come in altre parti d'Europa, la nascita del nuovo genere, conosciuto come «dramma neolatino» avviene, pertanto, per esperienza accademica e su modello di quello classico. I testi, rappresentati sempre in ambienti ben precisi come scuole, università, in certi casi le corti, erano scritti in una lingua di contaminazione tra latino classico e latino medievale; eppure, non volevano essere delle mere emulazioni dei testi antichi, piuttosto ambivano ad affrontare dei temi più pertinenti all'epoca dei loro autori<sup>178</sup>. Da un certo punto in poi, negli anni delle grandi questioni confessionali, cominciò a diffondersi anche tra i letterati l'interesse per i *Bibeldramen*, atteggiamento che aprì la strada a un incontro tra pedagogia umanistica e Riforma<sup>179</sup> e che trovò il suo massimo esponente in Filippo Melantone (1497-1560).

### II.1 *Il teatro nelle scuole. Filippo Melantone*

Conosciuto come l'intellettuale laico che più contribuì alla Riforma, Filippo Melantone fu un umanista e pedagogo. Suo contributo fondamentale alla storia della pedagogia tedesca rimane la *Kursächsische Schulordnung*. In essa Melantone riuscì a conciliare le ragioni della nuova religione con quelle dei

certa sorpresa lo scarso interesse, il sommario giudizio, sempre negativo, che anche la critica più autorevole aveva dimostrato fino a quel momento verso il teatro di Hans Sachs. Cita, uno su tutti, Eckehard Catholy il quale dieci anni prima aveva affermato che «jene Vielzahl von "Tragödien" und Kömodien [...] nicht ohne Grund später vergessen und von der Forschung kaum untersucht worden sind». E. Catholy, *Das deutsche Lustspiel*, cit., p. 50.

<sup>178</sup> L. Auteri, *Riforma e cultura urbana*, cit., p. 59. Tra i primi fondamentali esempi di dramma scolastico, detto anche neolatino, è da citare *Henno* di Johannes Reuchlin del 1497.

<sup>179</sup> E. Bonfatti, *Rinascimento e Riforma*, cit., p. 90.

valori classici, costruendo per tale via un primo modello di scuola «secondaria» destinato a dare alla Germania, per oltre due secoli, il miglior sistema scolastico europeo. La riforma melantoniana, entrata in vigore nel 1528, fece poi da modello a quelle applicate in seguito in altri territori riformati. Senza affrontarne i dettagli – questo non è il contesto – è tuttavia necessario farvi un veloce riferimento poiché fu questa iniziativa a fare del teatro uno strumento didattico. Il tema non era una scoperta recente per il *Praeceptor*: Già nell'esperienza della *Schola privata*, avviata qualche anno prima (1521) a Pforzheim e conclusasi nel 1529<sup>180</sup>, Melantone aveva inserito nel programma di latino le opere di Terenzio. Tra le potenzialità dello studio in classe del teatro classico evidenziava l'uso pratico della lingua, il miglioramento delle abilità retoriche, infine l'esercizio della memoria (a tal proposito consigliava di imparare almeno trenta versi al giorno). Persuaso dei numerosi vantaggi educativi, era oltremodo convinto che il dramma non solo dovesse essere letto e studiato, come già nel Medioevo, ma soprattutto recitato al fine di mettere in pratica, su di un palcoscenico e di fronte a un pubblico, le regole apprese nelle ore di teoria:

[...] Wenn nu die kinder Esopum auf diese weise [attraverso la recitazione in classe] gelernet, soll man ihnen Terentium fürgeben, welchen sie auch auswendig lernen sollen, denn sie nu gewachsen, und mehr arbeit zu tragen vermügen. Doch soll der schulmeister vleis haben, das die die kinder nicht oberladen werden. Nache dem Terentio, sol der schulmeister den kindern fabulas Plauti, die rein sind, fürgeben, als nemlich, Aululariam, Trinummum, Psudolum, und der gleichen<sup>181</sup>.

Egli fu anche il primo a fare una distinzione tra i termini «tragedia» e «commedia». Nella *Vorrede* alla prima edizione delle opere di Terenzio (*Enarratio Comoediarum Terentii*, 1516), classifica i due generi in base al soggetto, all'effetto, ai personaggi e al finale:

Comoedia differt a tragoedia, quod in tragoedia tractantur negotia principum et equitum, in comoedia vero res quodammodo civiles ac domesticae;

<sup>180</sup> Per un approfondimento si veda L. Koch, *Melanchthons Schola privata*, s.e., Gotha 1859.

<sup>181</sup> R. Vormbaum, *Evangelische Schulordnungen. Kursächsische Schulordnung, 1528*, Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1860, p. 6 (qui citato da Th. Bacon, *Martin Luther and the Drama*, Rodopi, Amsterdam 1976, p. 24).

tum quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur; tum etiam quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe ab historica fide petitur; postremo, quod tragoediae habeant leata principia et tristes exitus, comoedia autem tristia principia et laetos exitus<sup>182</sup>.

Ma la tragedia e la commedia avevano, e non solo per Melantone, qualità anzitutto morali, rese possibili da una rappresentazione *affettiva* dei vizi e delle virtù umane e dalla capacità di coniugare, nel pieno dello spirito oraziano, il *prodesse* e il *delectare*.

La riflessione melantoniana sul teatro classico coinvolse anche il concetto di *locus*. Nell'uso corrente del secolo di Melantone, la locuzione *loci communes* non indicava quello che noi moderni intendiamo con «luoghi comuni», ovvero una serie di stereotipi propri di una data tradizione, quanto piuttosto

un modo di procedere, ossia un sistema di categorie con le quali raccogliere e sotto le quali disporre, secondo principi di congruenza, la materia adatta al tema che si voglia trattare in una data disciplina. Senza dubbio [...] quest'accezione, per quanto riduttiva, semplifica molto il complesso dibattito sui *loci* [...]; ma per quanto riduttiva, essa esprime un'esigenza [...], quella di organizzare il sapere con ordine e sistematicità e secondo la convinzione che le categorie deputate a elaborare il sapere (le parole, i *verba*) corrispondano a forme proprie di realtà (*res*) e che lo sforzo di far coincidere il possibile *verba* e *res* garantisca una conoscenza migliore e abbia sul comportamento umano un più sicuro effetto morale<sup>183</sup>.

Nel 1521, incoraggiato da Lutero, il riformatore dà alle stampe i *Loci communes rerum theologicarum*, una sorta di metodo didattico applicato Sacre Scritture, volto a organizzare i contenuti della teologia luterana – incentrata su tre punti essenziali quali peccato, legge e fede – in una forma di derivazione retorica, ben strutturata e quindi facilmente comunicabile<sup>184</sup>. Nel *Widmungsbrief* Melantone spiega come l'idea, che egli stesso chiama «ελεγκον», gli fosse venuta in mente già qualche anno prima, quando aveva dovuto affrontare in classe con i suoi studenti la Lettera di San Paolo ai Romani. E nel motivare la scelta

<sup>182</sup> F. Melantone, *Corpus Reformatorum*, Bd. XIX, p. 682, qui citato da B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., p. 46.

<sup>183</sup> E. Bonfatti, *Rinascimento e Riforma*, cit., p. 95.

<sup>184</sup> *Ivi*, pp. 95-96.

di applicare quel metodo a tutte le Scritture, afferma: «Non hoc ago, ut ad obscuras aliquas et impeditas disputationes a scripturis avocem studiosos, sed ut, si quos queam, ad scripturas invitem». L'idea di compilare una *summa theologica* basata non sulla dogmatica ma sull'indagine diretta della verità nei Testi Sacri partiva dall'intenzione di non costringere lo studente ad «aliquas et impeditas disputationes», bensì di spingerlo a una lettura personale. La strada scelta fu quella di individuare nelle Scritture degli argomenti nei quali il fedele potesse riconoscersi e farne propri modelli di condotta. Il *locus*, per essere tale, doveva rispettare tre requisiti: trattare un solo argomento, usare un linguaggio comprensibile ed essere di lettura breve. Dato che il fine ultimo non era sostituirsi ai Testi Sacri ma esserne un supporto, il metodo finì per dimostrarsi doppiamente efficace poiché insegnò al fedele a riconoscere non solo i *loci* nella Bibbia, ma anche la Bibbia nei *loci*.

Il dramma classico, per Melantone, celava doti simili. In particolare nella tragedia greca si potevano scorgere molti *loci* che, pur diversi da quelli evangelici, avevano tutti i requisiti propri degli *exempla*. Già nei tragediografi greci, in primo luogo in Euripide, Melantone intravedeva l'idea sottesa di un dio supremo, creatore e guida del mondo<sup>185</sup>. Il teatro classico, con i suoi personaggi probi e malvagi, poteva proporre al giovane modelli positivi o negativi. Il palcoscenico si rivelò così per Melantone un luogo eletto all'insegnamento, all'apprendimento e all'esercizio del giudizio<sup>186</sup>. Rimase, tuttavia, qualcosa da destinarsi alle giovani generazioni, circoscritto agli ambienti umanistici o scolastici, e a questi legato per la sua diffusione.

## II.2. *Il teatro nelle scuole. Martin Lutero*

In linea con i principi melantoniani furono le posizioni di Martin Lutero. È noto come i due riformatori si influenzassero a vicenda su molte questioni, e così fu per il dramma.

<sup>185</sup> «Euripides trium praecipue virtutum studium praecipit adolescentibus, ut Deum colere, ut parentibus, et quos loco parentum habent, ut publicis legibus et laudata consuetudine receptis moribus obtemperare consuescant». F. Melantone, *Corpus Reformatorum*, vol. X, p. 880, nota 73, qui citato in D. Metz, *Das protestantische Drama*, cit., p. 129, nota 148.

<sup>186</sup> «Die Bühne wird zum Ort der moralischen Erkenntnis, des richtigen Urteils und letztlich zu einem erweiterten Unterrichtsraum». B. Roling, *Erziehung durch Literatur im Werk Philipp Melanchtons*, in Ch. Meier – H. Meyer – C. Spanily (hrsg. v.), *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*, Rhema, Münster 2004, pp. 289-365, qui 364.

Al teatro il frate non dedicò mai uno scritto programmatico, eppure ne parlò molto e in più contesti. Fra le prime occasioni vi furono le *Vorreden* alle traduzioni dei Libri apocrifi di Giuditta e Tobia, che risalgono rispettivamente al 1531 e al 1533. In questi testi Lutero riconobbe una natura molto diversa dal resto delle Scritture e un carattere altamente simbolico (basti pensare, afferma il frate, ai nomi di alcuni personaggi, come la stessa Giuditta), cosa che lo spinse a considerare queste storie più come opere di fantasia che non racconti derivati dalla realtà storica. Convinto dunque della loro matrice leggendaria, Lutero arrivò persino a ipotizzare, con una certa convinzione,

das solcher schöner Geticht und Spiel / bey den Jüden viel gewest sind /  
darin sie sich auff jre Feste und Sabbath geübt / und der Jugent also mit  
lust / Gottes wort und werck eingebildet haben / [...] Und Gott gebe / das  
die Greichen jre weise / Comedien und Tragedien zu spielen / von den  
Jüden genommen haben / [...] Denn Judith gibt eine gute / ernste / dapffe-  
re Tragedien / So gibt Tobias eine feine liebliche / gottselige Comedien<sup>187</sup>.

In questo passaggio sono due gli elementi da evidenziare: il primo è l'uso sinonimico dei termini *Gedicht* e *Spiele*; il secondo è la distinzione melantoniana che Lutero adotta e che lo porta a definire la vicenda di Tobia una «commedia» e quella di Giuditta una «tragedia», pur riconoscendo a entrambe il carattere autenticamente «drammatico». Il frate era inoltre persuaso che storie come queste dovevano essere state usate dagli ebrei «Wie man bey uns die Passio spielet / und ander Heiligen geschicht. Da mit sie jr Volck und die Jugent lereten / als in einem gemeinen Bilde oder Spiel / Gott vertrauen / from sein / und alle hülffe und trost von Gott hoffen [...]»<sup>188</sup>, attribuendo così al popolo ebraico il merito di iniziatori dell'arte scenica e ai greci il ruolo di loro emulatori

L'idea di immaginare in tempi lontanissimi delle rappresentazioni analoghe ai passionali potrebbe apparire in contraddizione con l'avversione che Lutero dichiarò per le sacre rappresentazioni in generale. In realtà, degli apocrifi egli apprezzava in primo luogo l'alto valore pedagogico derivante proprio dal carattere finzionale e fortemente simbolico. Degli spettacoli legati al calendario liturgico, di contro, condannava la forte tendenza alla compassione e all'effetto

<sup>187</sup> *Vorrede* al Libro di Tobia, in M. Luther, *Werke*, WA, *Schriften*, Bd. XII, pp. 112-148.

<sup>188</sup> *Vorrede* al Libro di Giuditta, *ivi*, pp. 6 ss.

scenico, frequenti nelle rappresentazioni del dolore di Cristo<sup>189</sup>, che nulla aveva di edificante per il fedele ma che al contrario molto offendeva la figura del figlio di Dio. La visione diretta della sofferenza, per quanto verosimile, non avrebbe mai recato alcun beneficio al credente, toccato più nella sfera emotiva che non in quella dell'etica o della fede. Avversò, quindi e soprattutto, i *Passionsspiele* che alla fine del XV secolo avevano raggiunto per fastosità, durata e numero di partecipanti dimensioni imponenti<sup>190</sup>, e nei quali Lutero vedeva probabilmente espressa tutta la forza del dogma cattolico<sup>191</sup>. Oltre a passionali, caddero sotto la scure luterana anche le recite del Corpus Domini (i *Frohnleichnamsspiele*). Si trattava di rappresentazioni slegate – la festività non lo imponeva – da qualsiasi tema o personaggio religioso in particolare. Tale autonomia fece sì che nel corso degli anni in questi spettacoli l'elemento comico prendesse il sopravvento, a beneficio sia del pubblico sia di chi era in cerca di appalusi, e questo bastò a provocare l'avversione del riformatore.

Lutero, però, come Melantone amò Terenzio, un autore che l'agostiniano lesse sin da giovane e alle cui commedie aveva probabilmente assistito nella *Schola privata* del *Praeceptor*<sup>192</sup>. E come l'amico non nascose mai il proprio favore a un suo utilizzo nelle scuole. Il passaggio che segue, raccolto nelle *Tischreden*, si riferisce proprio a un intervento a cui Lutero fu chiamato nel 1539, all'interno di una controversia scoppiata in Slesia tra uno *Schulmeister*, che secondo la riforma melantoniana aveva incluso il teatro di Terenzio nei program-

<sup>189</sup> *Von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi* (M. Luther, *Werke*, WA, *Schriften*, Bd. II, pp. 136 ss.) è il titolo di un sermone del 1519 che con *Von der Bereitung zum Sterben* del medesimo anno (*ivi*, pp. 685 ss.) rientrano nella tradizione, tipica di inizio Cinquecento, della cosiddetta «artes-moriendi-Literatur». Si veda a tal riguardo H. Wolf, *Martin Luther*, Metzler, Stuttgart 1980, p. 135.

<sup>190</sup> Le rappresentazioni sacre, legate a momenti precisi del calendario liturgico, come la nascita, la passione e, da un certo punto in poi, la resurrezione di Cristo con la visita al sepolcro (i *quem queritis*), si prolungavano per più giorni e impiegavano un numero massiccio di attori e figuranti. A tal proposito si veda W.M. Bauer, *Theater*, in H.A. Glaser (hrsg. v.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. II: *Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter, Reformation, Humanismus*, hrsg. v. I. Bennewitz – U. Müller, Rowohlt, Reinbeck b.H. 1991, pp. 81-115.

<sup>191</sup> Th. Bacon, *Martin Luther and the Drama*, cit., p. 43.

<sup>192</sup> Cfr. D. Metz, *Das protestantische Drama*, cit. È oramai accertato, inoltre, che la familiarità di Lutero con il teatro risalisse a qualche tempo prima. Nel 1504 è testimoniata la sua presenza a Erfurt, a una commedia di Johannes Reuchlin. Cfr. F.W. Kampsschulte, *Die Universität Erfurt in ihrem Verhältnisse zu dem Humanismus und der Reformation*, Fr. Lintz'sche Buchhandlung, Trier 1858.

mi di latino, e chi invece riteneva immorale che dei giovani studenti leggessero le opere di un «pagano». Le parole di Lutero furono chiare:

Comödien zu spielen soll man unter der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich daß sie sich uben in der lateinischen Sprache; zum Andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalt und fûrgestellet werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet, und ein Jglicher seines Amts und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wol anstehe und was er thun soll, ja, es wird darinnen fûrgehalten und fur die Augen gestellet aller Dignitäten Grad, Aemter und Gebühre, wie sich ein Jglicher in seinem Stande halten soll im äußerlichen Wandel, wie in einem Spiegel. Zudem werden darinnen beschrieben und angezeigt die listigen Anschläge und Betrug der bösen Bälge; desgleichen, was der Eltern und jungen Knaben Amt sey, wie sie ihre Kinder und junge Leute zum Ehestande ziehen und halten, wenn es Zeit mit ihnen ist, und wie die Kinder den Eltern gehorsam seyn, und freien sollen etc. Solchs wird in Cömodien fûrgehalten, welchs denn sehr nütz und wol zu wissen ist. Denn zum Regiment kann man nicht kommen, mag auch dasselbige nicht erhalten, denn durch den Ehestand<sup>193</sup>.

Agli occhi del Riformatore, qui in pieno accordo con Melantone, il teatro scolastico offriva più vantaggi: primo fra tutti l'esercizio del latino, lingua d'uso corrente e obbligatoria nelle *Lateinschulen*, e poi l'apprendimento, quasi spontaneo, di doveri e codici comportamentali. Il teatro doveva affrancarsi dall'occasionalità liturgica e farsi portatore di un messaggio morale. Assistere a una commedia (e qui Lutero usa il termine *comoedia* esteso a tutto il teatro classico) equivaleva a porsi davanti a uno specchio: il palcoscenico aveva il compito di rappresentare il bene e il male; di inscenare in un racconto preesistente gli intrecci di un vissuto riconoscibile; infine di educare il cittadino a un'etica socialmente utile, che si traduceva nel rispetto non negoziabile di Dio, dell'autorità e della famiglia. Quello che Lutero fece nella sua idea di teatro fu accostare la funzione di *Schauplatz* a quella di *Spiegel*. Le gesta dei personaggi, diversi per ceti e per età, dovevano attivare nello spettatore un processo di autoidentificazione e, di conseguenza, favorire l'interiorizzazione dei relativi codici etico-comportamentali.

<sup>193</sup> M. Luther, *Werke*, WA, *Tischreden*, Bd. I, pp. 431 s.



L'associazione tra palcoscenico e specchio non fu un'intuizione solo luterana. Wolfgang Brückner, nella seconda metà del secolo scorso, ha dimostrato come il discrimine semantico tra le parole *speculum* e *theatrum* fosse piuttosto sottile in quegli anni. Fa notare Brückner che mentre i titoli della letteratura didascalica medievale e tardomedievale facevano uso frequente del termine «specchio», questo cade nel quasi totale disuso proprio nel secolo di Lutero e di Sachs, per comparire nuovamente in quello di Gryphius. Nel Cinquecento gli autori e, forse più di loro, gli editori di testi didascalici, come compendi, manuali, enciclopedie, sembrarono prediligere la parola «teatro». Il termine assunse, anche fuori dal palcoscenico, il significato allargato di «rappresentazione dei vizi e delle virtù umane», di *theatrum humanae vitae*<sup>194</sup>.

Il merito di Lutero fu allora quello di intuire gli esiti che un palcoscenico, riflesso dell'agire umano, arrivando a platee altrimenti non raggiungibili, poteva avere nei diversi ambienti culturali e, soprattutto, nei dibattiti confessionali. Ma, diversamente da Melantone che considerava il dramma uno strumento prettamente pedagogico, convinto che la lingua, la forma e la messa in scena dovessero funzionare come modelli anzitutto estetici, Lutero finì per mettere quest'arte a servizio della religione, finendo per guardare al teatro solo da una prospettiva etica e sociale<sup>195</sup>.

<sup>194</sup> Si veda a tal proposito W. Brückner, *Historien und Historie*, in W. B. (hrsg. v.), *Volks-erzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1974, pp. 13-123. Brückner scrive: «Frankfurter Verleger haben in 16. und 17. Jahrhundert den Theatrum-Titel auf dem Büchermarkt berühmt gemacht, und es handelt sich dabei um zentrale Themen der Zeit, voll von Erzählemotiven sogenannt volkstümlicher, hier aber höchst zeittypischer Art». Fra gli altri, fa l'esempio di Theodor Zwinger (1533-1588): «Theatrum vitae humanae ist hingegen 1565 Titel für die umfassende Universalkompilation von beispielhaften Geschichten geworden, für Theodor Zwingers in direkter humanistischer Tradition stehende Enzyklopädie mit omnium ferre eorum quae in hominem cadere possunt, Bonorum atquae Malorum Exempla historica [...]». *Ivi*, pp. 105-106.

<sup>195</sup> A questo proposito, lo studioso Thomas I. Bacon ha parlato di un limite di Lutero nei confronti il teatro, imputabile, a suo giudizio, a una conoscenza superficiale dei testi classici. La mancanza di approfondimento lo avrebbe indotto ad alcune considerazioni «audaci», come quella di ritenere gli antichi ebrei inventori del genere teatrale e i greci loro emulatori, e gli avrebbe impedito di fare una corretta distinzione tra i vari generi letterari che egli finì per classificare «solely in terms of content, without inquiring into formal aspects of the works». Con il risultato, conclude in breve Bacon, che termini come «comedia, tragedia, Geticht, Historie, fabula, and Spiel remained meaningless labels which the Reformer employed arbitrarily». Th. Bacon, *Martin Luther and the Drama*, cit., p. 79.

L'uso del teatro come un mezzo di comunicazione non più esclusivo di certi ambienti culturali indusse ad alcune riflessioni nuove che finirono per coinvolgere anche il dramma scolastico. Fra queste l'uso della lingua. È noto come Lutero fosse convinto dell'utilità dello studio e della pratica del teatro latino nelle scuole ma, qui diversamente da Melantone, egli era anche persuaso della necessità di affiancarvi dei drammi in tedesco. In una lettera a Nikolaus Hausmann<sup>196</sup>, datata 2 aprile 1530, egli scrive: «Nam & ego non illibenter videram gesta Christi in scholis puerum, ludis seu comediis latine & germanice, rite & pure compositis, representari propter rei memoriam, & affectum rūdioribus augendum»<sup>197</sup>. Dai toni della risposta – manca la missiva di Hausmann alla quale si riferisce – emerge che il dramma biblico, latino e tedesco, purché in una forma rispettosa e fedele della figura di Cristo, aveva agli occhi di Lutero un doppio vantaggio: da un lato serviva da esercizio alla memoria, dall'altro, la rappresentazione drammatica degli *affetti* (*affectum rūdioribus augendum*) costituiva un valido aiuto per i giovani meno inclini allo studio. Tuttavia, il contesto rimane quello scolastico e il destinatario il giovane. Ora, non è dato di sapere se con il termine *rūdioribus* Lutero intendesse gli studenti di scuole di livello inferiore (non ginnasi, quindi) o più in generale i meno capaci; in altre parole, dai documenti a disposizione non è possibile stabilire se i drammi che Lutero auspicava in tedesco fossero pensati per gli istituti che formavano artigiani e mercanti, dove il latino si studiava poco o per nulla, o se invece erano da affiancare nelle scuole più esclusive. Quello che è certo, è che del dramma sacro recitato in lingua tedesca egli apprezzava anzitutto il fine catechetico.

### III. *Il dramma come strumento nella comunicazione del sapere*

Il dramma al tempo di Sachs, abbiamo visto, è un genere in forte ascesa e da molti ritenuto emblematico dell'epoca. Cornelia Epping-Jäger, nel 1996, giunge a tale conclusione partendo da prospettive diverse. Come è stato già anticipato nel Capitolo sugli studi sachsiani, con il volume *Die Inszenierung der Schrift. Die Literarisierungsprozess und die Entstehungsgeschichte des Dra-*

<sup>196</sup> Nikolaus Hausmann era un prete cattolico di istanza a Schneeberg che abbracciò la causa protestante nel 1519. Nel 1521 introdusse la Chiesa evangelica a Zwickau.

<sup>197</sup> M. Luther, *Werke*, WA, *Briefe*, Bd. V, pp. 271-272.

*mas* la studiosa tenta di dimostrare come il «secolo lungo» abbia rappresentato il momento di svolta definitiva nel lento passaggio tra la cultura della *Oralität* a quella della *vollkommene Literalität*. Tra questi estremi Epping-Jäger individua, quindi, due momenti intermedi. Il primo, che vive in una condizione di alfabetismo ancora molto circoscritto, è definito cultura della *begrenzten Literarität*. Il secondo, dove invece si assiste a un progressivo aumento dei livelli generali di istruzione, è chiamato cultura della *Hypoliteralität*. Le due non si succedono in modo lineare ma, nel lungo percorso che le porterà alla *vollkommene Literalität*, l'una si sovrappone all'altra.

Daß das Stadium der Hypoliteralität auf das der begrenzten Literalität folgt, heißt also nicht, daß eine lineare Abnahme der Oralität und eine ebensolche Zunahme der Literalität zu verzeichnen wäre, sondern vielmehr daß sich das komplexe Beziehungsgeflecht von Oralität und Literalität strukturell wandelt<sup>198</sup>.

Ai fini di questo studio è utile ripercorrere i punti dell'analisi riferiti all'epoca di Sachs e al periodo immediatamente precedente.

La cultura della *begrenzte Literarität* si caratterizza per il bassissimo alfabetismo letterario. In questa fase, la scrittura non sostituisce mai del tutto l'atto verbale come canale comunicativo poiché il testo, generalmente in latino, è anzitutto uno strumento a sostegno della parola e della memoria. È una cultura caratterizzata dal plurilinguismo (dove il latino è la lingua scritta prevalente, mentre nel parlato dominano varianti di volgare anche molto diverse) e dalla bimedialità (la scrittura come *medium* per la conservazione del sapere, l'atto orale per la sua trasmissione). Inoltre, è una cultura nella quale il sapere scritto rimane nelle mani di una *élite* particolarmente selettiva nella scelta dei contenuti e dei destinatari. Il testo, ancora privo di autonomia, dipende in gran parte dal lavoro di figure intermedie, di regola dei religiosi, cui è dato il compito di trasmetterlo oralmente solo dopo averne selezionato i testi e tradotto il senso. Ma, aggiunge Epping-Jäger, con una precisazione. Anche all'interno del ceto religioso vi erano molte differenze: le distanze tra chi nei monasteri agiva per mezzo della scrittura e chi invece tra le folle usava la parola non sono di poco conto. L'istruzione del clero comune, che nei gradini più bassi della gerarchia rasentava spesso l'analfabetismo, era lontana dall'essere paragonabile all'erudi-

<sup>198</sup> C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung*, cit., p. 20.

zione delle gerarchie più alte o anche alla cultura «artigianale» degli amanuensi<sup>199</sup>. L'abilità di mediare tra la scrittura e il volgo non era una questione legata tanto allo studio quanto a fattori come il carisma e la padronanza delle forme rituali e liturgiche messe in atto dal religioso, ovvero a quello che Epping-Jäger chiama *rituelle Inszenierung*<sup>200</sup>. Da qui, l'importanza delle abilità oratorie e dell'agire performativo, ma anche dei contesti attuativi: funzioni, feste, rappresentazioni religiose.

La svolta verso la *Hypoliteralität* prende avvio nel Quattrocento con l'Umanesimo cui vanno, ricorda la studiosa, principalmente due meriti: aver reso autonomia al testo scritto e aver avviato lo sgretolamento del monopolio religioso sul sapere. Gli sviluppi più interessanti furono l'approccio filologico al testo e la rivalutazione della figura dell'autore. Per contro, sul banco d'accusa degli umanisti finì il clero nella funzione di unico depositario, fino a quel momento, della memoria scritta e colpevole del suo pessimo stato di conservazione. In altre parole, essi denunciarono l'inadeguatezza culturale di chi avrebbe dovuto invece proteggere dal tempo le «gemme» del sapere e non ne fu in grado<sup>201</sup>. I meriti dell'Umanesimo furono, però anche altri. Di particolare rilievo fu l'attività di traduttori che questi intellettuali affiancarono spesso a quella di scrittori originali. Il testo tradotto dal latino, lingua inaccessibile ai più, si propose come un ponte tra gli autori della tradizione antica e cristiano-romana e il vasto bacino di potenziali fruitori di lingua tedesca. Certo, come aveva lamentato Petrarca, la lettura di manoscritti non era un'attività leggera ma gravosa per la vista e l'intelletto, causa le grafie artificiose degli amanuensi, spesso ai limiti della leggibilità. Era pertanto da scoraggiare l'impegno protratto nella lettura perché questa stancava la vista dissuadendo la mente da altre attività importanti, tanto che il poeta a lungo s'impegnò perché fosse adottata una grafia più leggera

<sup>199</sup> La studiosa fa notare come: «noch in der begrenzt literalen Kultur des Mittelalters die *religiöse Literalität* streng von einer *handwerklichen Literalität* getrennt werden mußte, die seit der Antike eine eher subalterne Qualifikation darstellte. [...] Es liegt also auf der Hand, daß die Existenz religiöser Literalität in den Klöstern das Vorhandensein handwerklicher Literalität nicht zwingend voraussetzte». *Ivi*, pp. 78-79; l'elevato livello di alfabetismo non era un requisito indispensabile alla condizione di ecclesiastico. Poco importava se il singolo parroco fosse poco elegante nello scrivere e poco fluente nel leggere.

<sup>200</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>201</sup> Nel 1473, così lamentava Marsilio Ficino nel *Proemio a Della religione christiana*: «Ma che diremo noi che le pietre preziose della religione sono spesso dagli ignoranti straziate e da quelli, come da porci, conculcate? Perché spesso le vili cure degli ignoranti, superstizione piuttosto che Religione, chiamare si conviene».

e scorrevole agli occhi. Quanto si auspicava Petrarca avvenne, ma molto tempo dopo.

Altro elemento di sgretolamento del sistema della *begrenzte Literalität* fu, allora, l'invenzione dei caratteri mobili. Il libro stampato divenne mezzo e al tempo stesso scopo della pratica testuale. E se all'inizio l'impulso dato dalle traduzioni degli umanisti alla diffusione del sapere trovò nella stampa uno strumento efficace e pervasivo, questa ebbe quell'effetto d'immediata dirompenza anche grazie alla quantità di testi che quegli intellettuali, scrivendo e traducendo, mettevano in circolazione. Con una conseguenza che porta direttamente al terzo elemento che accelerò il mutare degli scenari socio-culturali, vale a dire la lingua tedesca, cui si conferisce ora, per la prima volta, legittimità d'uso anche nel testo scritto.

L'invenzione della stampa consentì la diffusione di una quantità fino a quel momento mai immaginata di testi antichi (latini o in traduzione) e di nuovi. Questo cambiò molto il rapporto tra l'autore/traduttore e il suo lettore. Stampare un libro e affidarlo alla libera circolazione voleva dire consegnarsi a un destinatario anonimo, di cui si ignoravano provenienza geografica, estrazione sociale e cultura. Il lettore divenne un'entità astratta, che poteva identificarsi con un erudito, un nobile, uno studente, un artigiano, e così in giù nella scala sociale. L'assenza di un rapporto diretto tra emittente e destinatario obbligò il primo a mettere in atto alcune strategie testuali da supporto alla lettura, come premesse, lettere al lettore ecc., oppure scelte discorsive precise, come il dialogo, un genere che organizzava lo scritto in una forma che ricordava la comunicazione orale (domanda-risposta). Tuttavia ciò sembrò non bastare a raggiungere i livelli di alfabetismo ancora più bassi, e le strategie dovevano essere altre. La trasmissione del sapere in quella che appunto Epping-Jäger chiama cultura della *Hypoliteralität* doveva ancora affidarsi ad altre dinamiche e a più canali comunicativi. In questa fase di sovrapposizioni, il dramma tedesco assume, per la doppia natura di testo scritto e atto orale, un ruolo decisivo a tutti i livelli della comunicazione culturale.

#### IV. *Hans Sachs, dal testo alla scena e dalla scena al testo*

La decisione di Sachs di dedicarsi al dramma sposa una tendenza più generale, sia pure propria di altri ambiti culturali, che vide le personalità più note della Riforma e della cultura accostarsi all'arte drammatica con toni concilianti.

Eppure, fa notare Helmut Krause<sup>202</sup>, l'idea della Bibbia come bacino di *exempla* per l'«uomo comune» Sachs doveva averla maturata ancor prima che Lutero argomentasse di teatro, vale a dire già ai tempi del *Vorwort* alla *Wittenbergisch Nachtigall* del 1523:

Nun von diesen angezaygten stucken allen will ich in ainer sumb ain kurtze erklerung thon dem gemeinen man (solcher handlung unwissent) zu underweysen und leeren, darauß er müg erkennen die götlich warhait und dargegen die menschlichen lügen, darinn wir gewandert haben<sup>203</sup>.

I passaggi di cui parla Sachs («diesen angezaygten stucken»), e nei quali Krause individua «die gleiche Tendenz des späteren Bibeldramas: Objektivierung der schriftstellerischen Aussage sowie Verbreitung von Bibelkenntnis und reformatorischen Gedankengut»<sup>204</sup>, si riferiscono ovviamente a certi episodi della Bibbia che il giovane calzolaio si propone di sintetizzare («ainer sumb»), commentare («ain kurtze erklerung thon») e proporre a chi non li conosce («solcher handlung unwissent»). Eppure qui Sachs, che ancora non ha mai scritto drammi sacri, piuttosto che anticipare la tendenza di cui parla Krause, sembra pensare ai *Loci communes* di Melantone, pubblicati due anni prima della *Wittenbergisch Nachtigall*. Che di lì a qualche anno egli deciderà poi di estendere l'uso di «diesen angezaygten stucken» dallo *Spruchgedicht* al *Bibeldrama* è cosa che dovrebbe destare poco stupore. Ma a differenza di Melantone, e in qualche misura anche di Lutero, Sachs apre tutto il suo teatro, sacro, secolare e comico, a dei nuovi contesti: per prima cosa è un teatro in tedesco, come quello che il Riformatore auspicava nelle scuole accanto a quello latino; poi è per la prima volta un teatro recitato da adulti per un pubblico di adulti. La platea quindi si allarga o, forse, recupera degli spazi ai quali gli umanisti, Melantone e Lutero avevano rinunciato, e che Sachs conosceva molto bene: quelli del *Volkspiel*.

Hans Sachs, inoltre, decise di allargare il raggio di azione anche in merito ai vari generi teatrali, alternando con sorprendente naturalezza la scrittura comica, a tratti persino grobiana, a quella tragica, rimanendo comunque leale a due principi: il suo teatro doveva avere un messaggio morale e rivolgersi a una

<sup>202</sup> H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs*, cit., p. 46.

<sup>203</sup> KG XXII, pp. 4-5.

<sup>204</sup> H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs*, cit., p. 46.

platea popolare. Questo modello di *Spiel*, attinto nel suo ruolo pedagogico agli umanisti ma trasposto nei contesti attuativi del *Volksspiel*, ebbe alcuni effetti: da un lato sui testi, soprattutto comici, dove l'azione moralizzante finì per epurare la scrittura dagli eccessi di volgarità; dall'altra sul pubblico che vide allargare in maniera trasversale il proprio bacino. Il fine di un calzolaio innamorato dei libri non fu dimostrare conoscenza ma mettere il proprio sapere (vastissimo) di lettore appassionato a disposizione e beneficio di una collettività.

L'attività di Hans Sachs scrittore non può essere separata, allora, da quella di lettore. Il prefatore al quarto volume dell'*In-folio*, pubblicato postumo nel 1578, la descrive così:

Durch welches nu fleissiges lesen und erkundigen fürtrefflicher, hochgelerter, obangezogner, und vil andrer mehr scribenten, ist vorermeltem weitherütem Hans Sachssen seligen ein solche wolredenheit und poetische vena erfolgt, daß er, wie er selbst oft bekennt, und ich mehrmaln von im gehört, nechst got, kein grössere lieb, ergetzlichkeit und freud hab, dann mit lesen und beschreiben schöner historien, geistlich und weltlich<sup>205</sup>.

Il rapporto di Hans Sachs con la lettura comincia molto presto ma con il tempo va oltre l'uso personale: egli la incoraggia, la rispetta, la elogia nelle opere. Instaura con il *suo* lettore un rapporto diretto: nelle premesse ai tre libri pubblicati in vita, si rivolge all'anonimo destinatario con espressioni affettuose come «guthertziger leser» (KG I, p. 31), «freundtlichen, guthertzigen leser» (KG, VI, p. 8), «an den guthertzigen leser (KG X, p. 6). Nel *Fastnachtspiel* dal titolo *Der Doktor mit der grossen Nasen*, il signorotto che invita il dottore a visitare la sua biblioteca, confessa che nella vita subito dopo Dio ciò che ama di più è la lettura:

Ja, was von gutn büchern wird feil  
In teutscher sprach, die kauff ich auff;  
Hab ir bracht ubd liebrey zu hauß,  
Daran ir ewren lust wird sehen;  
Wann ich mag in der warheit jehen,  
Kein grösser frewd hab ich auff erd,  
Denn zu lesen die bücher werth,  
Da ich teglich erfahr das best,

<sup>205</sup> KG XV, p. 6.

Das ich vor gar nie hab gewest  
 Als ein ley und unglehrter mann<sup>206</sup>.

Quando Sachs parla dei libri, li chiama «il suo tesoro»<sup>207</sup>, e lo stesso fa fare i suoi personaggi («nun last mich disen schatz auch sehen!»<sup>208</sup>). La biblioteca descritta nel passo qui citato doveva avere per modello la sua, della quale ci ha lasciato egli stesso testimonianza<sup>209</sup>. Nel 1562, infatti, redige di suo pugno un catalogo che, pur incompleto e lontano dalla scientificità cui siamo abituati oggi, dà un'idea della varietà di titoli e autori in suo possesso<sup>210</sup>. Si va dagli antichi greci ai latini, da Petrarca e Boccaccio alla storia antica ed europea; accanto a questi, possedeva numerose raccolte di letteratura tedesca medievale e contemporanea e diversi trattati di teologia protestante. E non mancava la *Sachliteratur* su argomenti di botanica, anatomia, medicina e altro ancora. Sorprende che tutti fossero in lingua tedesca sebbene, come dimostrato dalla ricerca, negli adattamenti egli utilizzi più volte testi latini non ancora tradotti<sup>211</sup>.

Il legame tra il calzolaio e il libro si tradusse anche in un interesse per la stampa. Nel 1557 decise di raccogliere in un volume, pubblicato l'anno seguente, una prima selezione di testi. I libri che in tutto riuscì a curare personalmente e a vedere pubblicati furono tre (il secondo nel 1560, il terzo nel 1561), mentre altri due seguirono postumi nel 1578 e 1579. Tra i motivi della decisione di dare alle stampe i suoi scritti, egli confessa l'incoraggiamento di alcuni «viel erbarer leuth», poi il timore di vedere le sue opere disperdersi con lui dopo la morte e, infine, il desiderio di metterle a disposizione di una collettività come strumento di «utilità e diletto per il prossimo»:

<sup>206</sup> KG XXI, p. 109.

<sup>207</sup> KG I, p. 5.

<sup>208</sup> KG XXI, p. 109.

<sup>209</sup> Pubblicata fra gli altri anche in KG XXVI, pp. 151-156.

<sup>210</sup> Si veda a tal proposito A. Wingen-Trennhaus, *Die Quellen des Hans Sachs. Bibliotheksgeschichtliche Forschungen zum Nürnberg des 16. Jahrhundert*, in S. Füssel (hrsg. v.), *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1995, pp. 109-149. Il saggio del 1995, oltre a offrire una ricostruzione minuziosa del patrimonio bibliografico nelle mani di Hans Sachs, indaga anche sulla geografia delle biblioteche pubbliche e private di Norimberga che il calzolaio verosimilmente frequentava.

<sup>211</sup> Cfr. W. Abele, *Die Antike Quellen des Hans Sachs*, 2 Bdd., Bosheuyer, Cannstadt 1896-1897.



Auf das aber mein pfund, das mir der Herr verliehen hat, nicht bey mit allein, samb untder der erden verborgen, begraben bleibn, hab ich die zu nutz und gut dem nechsten an tag gegeben [...] <sup>212</sup>.

I primi due libri, che in quanto tali erano destinati alla lettura, furono concepiti in una struttura insolita. Come si legge ancora nella prefazione al primo, l'intento era di offrire al lettore una *summa* rappresentativa di *tutta* l'opera che, sappiamo, era vastissima per quantità e generi.

Weyl aber dieses buch nicht der arth ist, wie andere bücher, die aynerley materi seind, da immer ein sentenz dem anderen die hand raichet, an ey-nander hanget unnd ein corpus ist, dieses buch aber stückweiß zu sammen versallet, von mancherley materi, da schier ein yedes gedicht sein besundern sentenz hat, ich geschweyg der mannichfaltigen arth der gedicht, als tragedi, comedi, histori, kampffgesprach, gesprech, lobspruch, klagred, comparacion, spruch, faßnacht-spiel, fabel und schwenck [...], der yedes mit anfang unnd endt für sich selb ein werk ist [...], der ursach kann solliches buch in kein zierliche ordnung gestelt werde, sonnder ein gesammelt buch bleyben <sup>213</sup>.

I testi erano molto diversi tra loro ma, sottolinea lo stesso Sachs, avevano ognuno il vantaggio di essere brevi e compiuti, leggibili separatamente e in breve tempo. Ogni libro era a sua volta suddiviso in tomi, organizzati grossomodo per argomento. Il primo libro ne conta cinque: in quello iniziale troviamo i testi a soggetto sacro, nel secondo quelli di argomento secolare; il terzo ha come tema le virtù e i vizi, il quarto è una raccolta di «mancherley ungleicher materi» e il quinto, destinato a risvegliare «die schwermütigen, trawrigen hertzen», riunisce i testi più propriamente comici. Nel secondo libro lo schema è diverso ma gli argomenti sono gli stessi. I tomi in questo caso sono quattro: nel primo si trovano i testi a soggetto sacro, il secondo vede «den sentenzen und sprüchen der philosophi gesamlet», il terzo opere attinte «auß den namhafften geschichtschreibern», il quarto infine «faßnachtspiel, fabeln unnd schwenck, auß den fabeldichtern und täglichen erfahrung enlehnet» <sup>214</sup>.

<sup>212</sup> KG I, p. 5.

<sup>213</sup> KG I, p. 3.

<sup>214</sup> KG VI, p. 9.

Il terzo volume, quello apparso nel 1561, seguì un criterio diverso.

Weil ich aber noch auß allen meinen gedichten mir bißher vorbehalten, den meisten theil meiner comedi, tragedi und spiel und die weder in das erst noch ander buch zu trucken hab wöllen geben, sonder mir als ein besondern lieben heimlichen schatz behalten wöllen, weil ich sie den meisten theil selb hab agieren unnd spielen helffen, wiewol der auch vil nie an tag kommen noch gespielt sindt worden, seit ich aber von etlichen meinen wolbekandten guten herren unnd freunden bin gebetten unnd freuntlich ermanet worden, gemelte spiel nicht also einsperrn un in ein winckel zu stossen, da sie etwan nach meinem todt nimmer an tag kommen noch gesehen möchten werden, sonder zerstreuet vergiengen als denn ich gar on nutz so lange zeit in wind gearbeit het<sup>215</sup>.

Nella *Vorrede* Sachs spiega i motivi che lo avevano spinto a dare alle stampe da ultimo «un tesoro nascosto e particolarmente caro», che suddivide in tre tomi: «zu erst die geistlichen spiel, auß altem und newem testament», nel secondo «etlich, alt histori, auß den poeten und geschicht-schreibern», infine nel terzo «die faßnacht-spiel mancherley art». Eppure, la decisione di concentrarsi sul solo teatro (nel momento in cui pubblica questo volume, Sachs non aveva ancora esaurito gli altri generi come dimostreranno i due volumi raccolti postumi) può essere letta in più modi. Per esempio, Sachs sembra aver intuito i vantaggi che la stampa aveva da offrire anche ai testi teatrali (inclusi gli *Schwänke* e i *Fastnachtspiele*). Nella veste grafica di libro lo *Spiel* acquisiva non solo lo *status* di testo da lettura ma un'autonomia e un potenziale di circolazione prima impensabili. O, quantomeno, questo poteva essere l'esito auspicato da Hans Sachs («[...] da also diß buch nit allein nutzlich und gut zu lesen ist, sonnder auch, wer lust hat, solche comedi oder spil anrichten wolt, gar mit leichter müh aus disem buch bekommen möcht [...]»<sup>216</sup>) e, con mire forse più prosaiche, dal suo editore:

Dise dreyerley art der spil seindt mit höchstem fleiß darinnen an tag gebe-  
ne und also eigentlich und artig gestellet mit worten unnd gebärden, auch  
mit eingängen unnd außgängen der personen, also, das ein iedes des der  
spil leichtlich aus disem buch gehalten mag werden, mit aller zu-gehörung

<sup>215</sup> KG X, p. 6.

<sup>216</sup> Questa e le altre citazioni del paragrafo in KG, X, p. 7.

der personen und nit on kleinen nutz und freudt der zusehenden, darnach sich ein comun richten kan und ir leben darauß bessern [...]»<sup>217</sup>.

A queste parole si aggiunga quello che la stampa aveva da offrire al dramma, ovvero un duplice e paradossale vantaggio: da un lato fissava il testo – e il paratesto (si pensi alle indicazioni di regia) – in una forma che lo rendeva voce e volontà dell'autore; dall'altro permetteva a questo *nuovo* prodotto “commerciale” di prendere immediatamente le distanze da chi quel testo lo aveva scritto. Come un qualsiasi altro libro stampato, il dramma iniziava il suo percorso alla ricerca di lettori e, qui la novità, di nuovi spettatori e compagnie. Fu probabilmente a queste ultime che Sachs e il suo editore pensarono quando decisero la pubblicazione di un volume di soli testi teatrali.

Nelle mani di Sachs, e in quelle di altri autori del Cinquecento, il dramma si tradusse in uno strumento di divulgazione e propaganda del sapere:

Sachs faßt also die Aufführung von spielen aller Art immer noch als die ideale Rezeptionsform auf, der er ganz persönlich verpflichtet ist, sieht aber auch in deren Lektüre keinen geringen Nutzen, erhofft sich mit dem Druck jedoch vor allem Aufführungen außerhalb Nürnbergs [...]. Gerade die über Druck vermittelten Spieltext erzwingen eine genauere Fixierung von Regieanweisungen, und in seinen plakativen Annoncen verweist Sachs mehrfach darauf, daß sie sich nach der Buchvorlage leicht aufführen ließen. Der Druck der dramatischen Produktion zielt mithin nicht ausschließlich, aber eben doch auf ein breites Lesepublikum<sup>218</sup>.

In anni di scontri religiosi, la narrazione in scena, e in particolare quella delle antiche storie bibliche, sembrò assumere un ruolo mirato non solo nella contrapposizione tra cattolici e protestanti, ma anche in quella che, dopo la morte di Lutero, venne a delinearsi tra le fazioni interne allo stesso movimento riformatore<sup>219</sup>.

<sup>217</sup> KG X, p. 5.

<sup>218</sup> M. Müller, *Der Poet der Moralität*, cit., p. 81.

<sup>219</sup> «Die nach Luthers Tod aufbrechenden Gegensätze innerhalb des Protestantismus mochten dazu beigetragen haben, mehr jedoch wohl die Erfahrung, daß Moralität auch als Ideal nicht mehr universal zu garantieren war, sondern sich jeweils individuell zu realisieren hatte. Unmittelbare Moralisierung, die sich auf die Veränderung individuellen Fehlverhältnis konzentriert, tritt erneut in den Vordergrund [...]». *Ivi*, p. 73.

## V. *Il corpus*

Nella *Summa all meiner gedicht* del 1567 Sachs scrive che, ancor prima dare i testi alla stampa, aveva ordinato tutte le sue opere in 34 volumi manoscritti, sedici che raccoglievano i *Meisterlieder* e diciotto gli *Spruchgedichte* (nei quali si trovava anche tutto il teatro). La collazione, iniziata nei primi anni Venti del XVI secolo e portata avanti fino alla fine, seguì quasi in parallelo la scrittura poetica. Del 1567 è il *Generalregister*<sup>220</sup>.

Il *corpus* teatrale di Hans Sachs conta 128 drammi seri (sacri e non), che egli distingue già nel titolo in 58 «tragedie» e 70 «commedie», ai quali vanno aggiunti 85 *Fastnachtspiele*. Ricordiamo qui che l'uso che il calzolaio fa dei termini «tragedis» e «comedis» non riguarda il soggetto bensì l'esito. Entrambi i generi inscenavano testi di argomento serio, attinti alla storia, alla Bibbia o alla mitologia dove protagonisti erano eroi, re, profeti, evangelisti, figure mitologiche, dèi pagani, e via dicendo. Questi erano di regola affiancati da consiglieri, servitori, ancelle, rappresentanti del popolo, ai quali erano affidate parti che potevano protendere anche al comico ma senza eccessi di volgarità. La distinzione tra *tragedis* e *comedis* dipendeva solo dal finale: cruento o drammatico nel primo caso (il dramma si concludeva con una morte, una sconfitta, una separazione), lieto e a buon fine nel secondo (la fine era suggellata da un evento positivo, che poteva essere un ricongiungimento, un matrimonio, una vittoria in guerra, la morte del nemico ecc). Di questi 128 drammi, quelli a soggetto sacro sono 54.

### V.1. *Il teatro sacro*

Nei i primi due libri stampati (le miscellanee) Sachs include solo alcuni drammi, pochi se rapportati a quanti ne aveva scritti: sei nel primo (1 tragedia e 5 commedie), cinque nel secondo (1 tragedia, 4 commedie). Il gruppo più folto (40 tra tragedie, commedie e due «Spiele») confluisce come detto nel libro terzo, interamente dedicato al teatro. Nel quarto, pubblicato postumo, l'editore ne inserisce ancora tre (1 tragedia, 2 commedie). Nessuno nel quinto.

<sup>220</sup> Per la questione circa la tradizione dei testi si rimanda a B. Könneker, *Hans Sachs*, cit., pp. 11 ss. Sul *Generalregister* si veda sopra pp. 9 e 61.

| Drammi sacri     | Tragedie | Commedie | Spiele |
|------------------|----------|----------|--------|
| Libro I (1557)   | 1        | 5        | ---    |
| Libro II (1560)  | 1        | 4        | ---    |
| Libro III (1561) | 25       | 13       | 2      |
| Libro IV (1578)  | 1        | 2        | ---    |
| Libro V (1579)   | ---      | ---      | ---    |

|                            |  |
|----------------------------|--|
| Libro I, tomo I<br>(1557)  | <i>Tragedia von Adam und Eva</i> (1548)<br><i>Comedia der ungleichen kinder Eva</i> (1553)<br><i>Comedia Jacobs mit Esaw</i> (1550)<br><i>Comedia von der Hester</i> (1536)<br><i>Comedia Thobie</i> (1533)<br><i>Comedia vom Messias</i> (1530) |
| Libro II, tomo I<br>(1560) | <i>Comedia, der Hiob</i> (1547)<br><i>Comedia, die Judit</i> (1551)<br><i>Tragedia, der Absalom</i> (1551)<br><i>Comedia, das gericht Salomonis</i> (1550)<br><i>Comedia des reichen sterbenden manns</i> (1549)                                 |

|                          |  |
|--------------------------|--|
| Libro III, tomo I (1561) | <p> <i>Tragedi. Abraham und Lott</i> (1558)<br/> <i>Tragedia. Die opferung Isaak</i> (*1533/1553)<br/> <i>Tragedia. Die kindtheit Mosi</i> (1553)<br/> <i>Comedia. Josua mit seim streiten</i> (1556)<br/> <i>Comedia. Jael erwürgt Siseram</i> (1557)<br/> <i>Comedia. Der Gideon</i> (1556)<br/> <i>Tragedia. Jepte mit seiner tochter</i> (1555)<br/> <i>Tragedia. Der richter Simson</i> (1556)<br/> <i>Tragedia. Deß Levitten kebsweib</i> (1555)<br/> <i>Tragedia. Priester Eli mit sein sön</i> (1553)<br/> <i>Tragedia. König David mit könig Saul</i> (1557)<br/> <i>Tragedia. König Ißboset wirt ermört</i> (1552)<br/> <i>Comedia. König Mephiboset</i> (1557)<br/> <i>Comedia. König David mit Batseba</i> (s.d.)<br/> <i>Tragedia. Thamar, die tochter könig David</i> (1556)<br/> <i>Tragedia. König David lest sein volck zeln</i> (1552)<br/> <i>Tragedia. Der stolz könig Rebabeam</i> (1551)<br/> <i>Tragedia. König Ahab mit dem Nabot</i> (1557)<br/> <i>Comedia. Die witfraw mit dem ölkrug</i> (1556)<br/> <i>Tragedia. Die belagerung Samaria</i> (1552)<br/> <i>Tragedia. Senacherib belägart Jerusalem</i> (1552)<br/> <i>Comedia. König Darius 3 kemerling</i> (1556)<br/> <i>Tragedia. Der prophet Jeremias</i> (s.d.)<br/> <i>Comedia. Deri prophet Daniel</i> (1557)<br/> <i>Tragedia. Der abgott Bel</i> (1559)<br/> <i>Comedia. Jonas, der prophet</i> (1551)<br/> <i>Tragedia. Die Machabeer</i> (s.d.)<br/> <i>Tragedia. Der wütrich könig Herodis</i> (1552)<br/> <i>Comedia. Die gebart Christi</i> (1557)<br/> <i>Tragedia. Die enthaubtung Johannis</i> (1550)<br/> <i>Comedi. Die verlorn sohn</i> (1556)<br/> <i>Tragedi. Die aufweckung Lasari</i> (1551)<br/> <i>Tragedia. Die paßion Christi</i> (1558)<br/> <i>Tragedia. Die zerstörung Jerusalem</i> (1555)<br/> <i>Tragedia. Pura. Die martyrin</i> (1558)<br/> <i>Comedi. Der walthbruder</i> (1554)<br/> <i>Comedi. S. Peter mit sein freunden</i> (1554)*<br/> <i>Ein spil von Adams kinder</i> (1553)<br/> <i>Ein spil. Der tod im stock</i> (1555)<br/> <i>Tragedia. Das jüngst gericht</i> (1558) </p> <p> * Nel titolo sulla prima pagina del dramma, al posto di «Comedi» Sachs usa il termine «Spil» (<i>Ein spil mit 4 personen. Sanct Peter letzt sich mit seinen freunden</i>). Ed infatti si tratta di un atto unico. </p> |
|--------------------------|--|

|                            |   |
|----------------------------|---|
| Libro IV, tomo I<br>(1578) | <i>Tragedi könig Sauls, mit vervolgung könig David</i><br>(1557)<br><i>Comedi, die Abigall</i> (1553)<br><i>Comedi, königin Hester</i> (1559) |
|----------------------------|---|

In ordine di tempo il primo dramma è del 1530 (*Messia*); seguono *Tobia* ed *Esther* (1533, 1536). A parte questi tre, gli altri sono stati tutti scritti tra il 1547 e il 1559.

Le scelte che Hans Sachs fa nei primi due volumi sembrano essere state guidate da più criteri: cronologici – nel primo libro compaiono i drammi scritti negli anni Trenta –, e tematici – da un lato l’inizio dell’Antico Testamento, dall’altro gli apocrifi. Il terzo volume raccoglie la quasi totalità della restante produzione teatrale.

## VI. *Struttura dei drammi*

Tutti i drammi presentano una struttura a cornice. La sequenza si articola in un prologo seguito dal corpo centrale, che costituisce il nucleo narrativo vero e proprio, seguito a sua volta dall’epilogo. Esso si divide in atti, generalmente cinque; ma in alcuni casi possono ridursi a tre o più spesso arrivare a sette (e persino dieci!). Manca la suddivisione in scene, o meglio ne manca l’indicazione nel paratesto.

### VI.1. *Il titolo*

Il titolo presenta più elementi che seguono un ordine più o meno ricorrente:

- genere (tragedia o commedia);
- titolo, a volte seguito da un sottotitolo;
- numero dei personaggi;
- numero degli atti.

La prima informazione data dall'autore è il genere, come a voler comunicare subito allo spettatore/lettore il tipo di storia che lo attende. La cosa può a prima vista sembrare di poco conto. In realtà, Hans Sachs è il primo a introdurre nel teatro di lingua tedesca, su modello neolatino, i termini «commedia» e «tragedia»<sup>221</sup> e a insegnarne uso e significato anche al «gemeinen Mann».

Al genere seguono il titolo e il numero dei personaggi, non sempre nello stesso ordine.

Ein comedi, mit neunzehn personen , der Hiob,  
unnd hat 5 actus.

Tragedia mit 9 personen, die auffweckung  
Lasari, unnd hat 3 actus.

Oppure:

Tragedia von schöpfung, fal und außtreibung Ade  
auß dem paradeyß; hat xj person und iij actus.

Comedia. Die ungleichen Kinder Eve, wie sie  
Gott, der Herr, anredt; hat xix person unnd fünff actus.

Il titolo contiene di norma il nome del/della protagonista e un sottotitolo che dà un sunto della trama e un accenno al tema trattato (nel titolo *Comedia. Die ungleichen Kinder Eve, I figli disuguali di Eva*, aggiunge «wie sie Gott, der Herr, anredt»)<sup>222</sup>. La scelta di aggiungere il numero delle *dramatis personae* e degli atti non era comune in quell'epoca e conferma le diverse intenzioni di Sachs rispetto ai colleghi autori di testi in latino. È lecito pensare, si è detto, che i drammi dell'artigiano, accanto ai consumatori di libri, avessero come obiettivo anche dei “professionisti” del palcoscenico, dal momento che è a questi, in prima istanza, che sembra rivolgersi l'indicazione del numero di attori e di atti.

<sup>221</sup> C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung*, cit., pp. 491-492.

<sup>222</sup> Contrariamente alle abitudini del tempo, Sachs è molto parco nel dare nel titolo anticipazioni sulla *Handlung*. Altri autori colleghi erano molto più generosi, come nel caso di Sixt Birck, scrittore di drammi scolastici, che nell'edizione in tedesco di *Giuditta* del 1534 riporta: «Ivdith // Ain Nutzliche History / durch ain Herrliche Tragedi / in spielweiss für die augen gestellt / Dienlichegn / Wie man in Kriegsleüffen / besondes so man von der ehr Gots wegen angefochten wirt / vmb hilff zû Gott / dem Herren flehend rüffen soll».



Da quest'ultima, in particolare, le compagnie dovevano capire che si trattava di *Spiele* pensati non più per la *Simultanbühne* medievale<sup>223</sup> ma per la più moderna *Sukzessionbühne*. Il nuovo tipo di palcoscenico era stato introdotto in Germania dal dramma neolatino su modello di Terenzio e per questo chiamato anche *Terenzbühne*. Diversamente dalla vecchia *Bühne*, sulla quale, ai lati opposti, era possibile anche la rappresentazione sincrona di due momenti diversi del racconto, qui le scene si succedevano una alla volta<sup>224</sup>.

## VI.2. *La cornice. Il prologo*

Il doppio canale comunicativo del dramma tardomedievale condizionò strutture e contenuti. Hans Sachs, come gli altri autori di teatro, dotava i testi di una cornice, affidata all'araldo o, più di rado, a un personaggio con simil funzione (un angelo, un cherubino ecc.). I primi versi del prologo ripetevano, a favore di coloro che il dramma lo potevano solo guardare, le informazioni date nel titolo:

*Der herolt tritt ein, neigt sich unnd spricht:*

Heyl und genad von Gott, dem Herren,  
 Sey all den, so nah und ferren  
 Versamlet seind ahn dieses ort,  
 Zu hören da von wort zu wort  
 Ein comedi und lieblich gedicht,  
 Das ursprünglich hat zugericht  
 Im Latein Philippus Melancthon  
 Und nun zu gut dem gmeinen mon  
 Auch in teutsche sprach ist gewendt [...] <sup>225</sup>.

<sup>223</sup> La *Simultanbühne*, mettendo ai lati opposti di un palcoscenico idealmente diviso a metà due scene sincrone della storia, permetteva di risparmiare sulla lunghezza della rappresentazione. Con il tempo, il teatro serio sachsiano assume fisionomie sempre più autonome rispetto alla farsa. Aumentano il numero degli atti e quello dei personaggi e le scene si avvicinano una alla volta, il tutto a discapito della brevità. Viceversa abbiamo visto come il *Fastnachtspiel*, sempre con Sachs, abbandoni le caratteristiche delle origini (la struttura a *Reihenspiel*, l'assenza di un intreccio, dialoghi ridotti al minimo), per assumere connotazioni sempre più vicine al dramma (vedi sopra p. 53).

<sup>224</sup> C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung*, cit., pp. 493-494, nota 300.

<sup>225</sup> *Comedia. Die ungleichen kinder Eve*, in KG I, p. 53.

Nei drammi biblici, il prologo si apre con una invocazione al Signore cui segue il saluto di benvenuto al pubblico. Subito dopo il genere, la citazione della fonte e un riassunto della trama. Nel prologo sopra riportato (da *I figli disuguali di Eva*), la fonte indicata è un testo latino di Melantone che l'autore si pregia di offrire al «gemeinen mon» in «teutsche sprach». L'uso della lingua tedesca, e in particolare dell'*Hochdeutsch*, è messa molto in risalto dall'araldo e tradisce l'ambizione di Sachs di proporsi al grande pubblico con un teatro di alto livello ma per tutti:

Ihm zu sondern rhum, preiß und glori  
Wöll wir ein schriftliche histori  
Comedi-weiß hie recedirn,  
In hoch-teutscher sprach eloquirn<sup>226</sup>.

Eccezion fatta per alcuni testi, come il caso di questo *Spiel* rielaborato da Melantone, i drammi sacri attingono alla Bibbia di Lutero, di cui Sachs cita quasi sempre l'esatta collocazione per chi volesse poi ritrovare il passo nella propria copia domestica:

Wer die will lesen, derselb such  
Sie urspröngklich im richter-buch!<sup>227</sup>.

[...] wers lesen wil, der such  
Sie in dem dritten könig-buch!<sup>228</sup>.

La comunicazione della fonte non ha una posizione fissa: è possibile trovarla all'inizio, come nel caso su riportato, oppure dopo alcuni versi. Qualche volta è assente, come ad esempio negli adattamenti di alcuni *Volksbücher* anonimi o nel primo dramma di *Esther*. In quest'ultimo, a dettare la scelta pare sia stata la volontà di lasciare il pubblico nella condizione di non sapere. La scena che il prologo introduce racconta di un palazzo assai fiabesco dove lo svelamento della fonte avrebbe potuto essere un elemento di disturbo all'atmosfera illusoria creata dall'araldo<sup>229</sup>.

<sup>226</sup> *Comedia. Der Gideon*, in KG X, p. 147.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> *Comedia, das Gericht Salomonis*, in KG VI, p. 112.

<sup>229</sup> E. Zellweker, *Prolog und Epilog im deutschen Drama. Ein Beitrag zur Geschichte*

*Der ernhold tritt ein, neygt sich unnd spricht:*

Fried, gnad und heil von Gott voran  
 Sey dem küncklichen schloß Susan  
 Versamlet mit den edlen vesten  
 Unnd ausserwelten werden gesten!  
 Gott hat euch wol zusammen bracht  
 Dieweil noch heint auff diese nacht  
 Zu euch wirt eingehn der großmechtig  
 König Ahaschweros, der reich, prechtig,  
 Welcher regirt von India  
 Biß hin in Ethiopia  
 Gewaltigklich mit seiner hand  
 Hundert und sibn und zwaintzig land,  
 Auß den seinr mayestat genaden  
 Die oboersten fürsten geladen  
 Hat, her in den köstlichen sal  
 Zu einem künigklichen mal.  
 Da wirt sich herrlich ding begeben.  
 Nun schwiegt stil und mercket eben!  
 Ietz kumt der künig zum wol-leben<sup>230</sup>.

Il passaggio corrisponde per intero al prologo della *Esther* del 1536. Oltre a omettere la fonte, il testo è parco anche di particolari sulla trama: si rivela solo il luogo della prima la scena (appunto il palazzo di Susa) e il nome di un personaggio, il re Assuero, che fra l'altro non è neanche il protagonista della storia. Non si fa cenno all'eroina che dà il nome alla commedia, né alla *Handlung*. Inoltre, i diciannove versi fanno di questo prologo un caso insolito per brevità, peraltro non imputabile alla poca esperienza di Sachs drammaturgo. Di quello stesso anno è, ad esempio, anche la commedia *Thobie*, aperta da un passo lungo ben quarantotto versi e del quale si riporta un breve estratto:

[...]

Hie wert ir gegenwertig schawen  
 Ein histori heyliger schrifft,  
 Die ander kurtzweyl über-trifft,

*deutscher Dichtung*, Deuticke, Leipzig-Wien 1906, citato in B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., p. 103.

<sup>230</sup> *Comedia. Die gantze hystori der Hester*, in KG I, p. 111 (nella versione del 1536).

Weil sie ist der eleut ein spiegel,  
 Der kinder-zucht ein wares siegel,  
 Der mildten barmung wol ein schild,  
 Der geduld ein schönes fürbild,  
 Der thugend ein liechte lucern  
 Und der gotsforcht ein glantzedn stern,  
 Welche histori ist genant  
 Von Thobia gar wol bekandt,  
 [...] <sup>231</sup>.

Qui l'araldo, che ancor prima della trama parla delle morali, da un lato mira a risvegliare nello spettatore l'interesse per un racconto biblico ma dal finale lieto («kurtzweyl»), dall'altro lo invita a prenderlo a modello («fürbild»). Si passa poi a un ragguaglio piuttosto dettagliato della storia.

Per Dorothea Klein il prologo sachsiiano acquisisce molto del suo significato se analizzato,

unter dem Aspekt, daß das Drama literarisches Wissen an ein weitgehend illiterates Publikum weiterreichen will. Sie [die Inhaltsangabe] nimmt die Geschichte in gerafften Form vorweg, damit sie sich desto besser einprägt. Zugleich bietet sie ein Gerüst, das die Orientierung während des Spielverkaufs erlaubt <sup>232</sup>.

Cornelia Epping-Jäger è convinta, più in generale, che sia tutto il secolo di Sachs ad affidare al prologo il compito «den Ablauf des nachfolgenden Spielgeschehens durch eine kurze Inhaltsangabe und durch eine angedeutete Auslegung im Gedächtnis der Zuschauer vorab zu verankern» <sup>233</sup>, e la funzione di «advance organizer» <sup>234</sup>, indispensabile a colmare «die Kluft zwischen dem, was der Lernende schon weiß, und dem, was er wissen muß» <sup>235</sup>.

<sup>231</sup> *Comedia Thobie*, in KG I, p. 133.

<sup>232</sup> D. Klein, *Bildung und Belehrung*, cit., p. 134.

<sup>233</sup> C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung*, cit., p. 498.

<sup>234</sup> Epping-Jäger riprende qui un concetto di D.P. Ausubel, *Educational psychology. A cognitive view*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1968. C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung*, cit., p. 498.

<sup>235</sup> *Ibidem*.

Il richiamo all'attenzione e al silenzio annuncia la conclusione della prima parte. Il passaggio è marcato anche da una figura metrica, il *Dreireim*<sup>236</sup> che, rompendo il ritmo cadenzato dato fino a quel momento dal susseguirsi serrato di rime bacciate, funge da segnale fonico per il pubblico, allertato dell'imminente inizio della recita:

Wie das im anfang ist ergangen,  
Wert ihrs hören mit stiller **rhu**.  
Schweigt nur und höret fleißig **zu**,  
Wie sich all ding verlauffen **thu!**<sup>237</sup>

Nun seit fein still! Das man hie **mit**  
In dem spil wird veirret **nit!**  
Ist unser unterthening **bitt**<sup>238</sup>.

### VI.3. *La cornice. L'epilogo*

A dramma concluso, l'araldo ritorna al centro del palcoscenico per il monologo di chiusura.

O alle edle creatur,  
Was ie von Gott beschaffen wur,  
Weynet und lasset euch erbarmen<sup>239</sup>.

So habt ihr gehört die histori,  
Welch dienet sehr zu Gottes glori<sup>240</sup>.

L'epilogo presenta una struttura tripartita (1. apertura = richiamo al pubblico; 2. corpo centrale = comunicazione della morale; 3. chiusura = augurio e commiato dell'autore). La parte centrale può seguire schemi diversi. Tra le ti-

<sup>236</sup> Il *Dreireim* funziona come segnale di conclusione di una parte e inizio di una nuova. Pertanto, compare alla fine del prologo, di tutti gli atti ma non dell'epilogo, dove invece la chiusura ritorna in rima baciata e coincide con il commiato e la firma dell'autore. Vedi oltre pp. 105 e 118.

<sup>237</sup> *Tragedia von Adam und Eva*, in KG I, p. 19 (il grassetto è mio).

<sup>238</sup> *Comedia, das gericht Salomonis*, in KG X, p. 77 (il grassetto è mio).

<sup>239</sup> *Tragedia von Adam und Eva*, in KG I, p. 49.

<sup>240</sup> *Comedi Jacobs mit Esaw*, in KG I, p. 109.

pologie ricorrenti vi è quella di abbinare una morale a un preciso personaggio<sup>241</sup> procedendo alla maniera un po' didascalica di elenco numerato, come a voler aiutare lo spettatore a memorizzare meglio. In altri casi la morale si sgancia dai comportamenti dei protagonisti e riguarda la storia nel suo complesso. È quanto avviene nella tragedia sulla creazione, caduta e cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso, dove il cherubino, qui nelle veci all'araldo, ripercorre l'intera *Handlung*. Generalmente più lunghi dei prologhi, anche gli epiloghi non sembrano seguire regole fisse nel numero dei versi. Si passa dai ventitré della *Comedia, Jael erwürdigt Siseram* ai settantasette della già citata *Tragedia von Adam und Eva*. Tutti, però, presentano la medesima formula di chiusura, due versi in rima baciata con i quali l'autore si firma e saluta il pubblico:

Solchs ist für augen uns gestelt,  
Zu fliehen hochmut und falschheit,  
Annemen demut und frömbkeit,  
Gerechtigkeit in allen sachen.  
Als denn wirt uns Gor auch groß machen.  
Das unser ehr grun, blü und **wachs**,  
Das wünschet zu Nürnberg Hans **Sachs**<sup>242</sup>.

Gott der wöll weißheit und verstand  
Allen köngen und fürsten geben,  
Zu regieren in irem leben  
Geleich dem könig Salomon,  
Auff das ir nam zepter und kron  
Gedechnus-wirdig auff-**erwachs**  
Nach irem todt! Das wünscht Hans **Sachs**<sup>243</sup>.

Lo spettatore ora sa che il dramma è giunto a conclusione. Dal punto di vista comunicativo l'epilogo svolge una funzione opposta e complementare a

<sup>241</sup> Avviene, per esempio, nei drammi di *Esther*, il cui epilogo ripropone in un elenco i cinque personaggi principali: Vasti, la prima sposa di Assuero, a cui si associa il modello di moglie superba e disubbidiente; Esther, esempio di donna e moglie virtuosa, che proprio attraverso l'ubbidienza e la fedeltà dimostrata verso il marito, riesce a influire positivamente sulle scelte del re; Amàn, rappresentato come il cospiratore di corte, pronto a ogni inganno per i propri interessi; Mardocheo, suddito leale e devoto e timoroso di Dio; infine il re, Assuero, severo ma giusto. Vedi oltre, pp. 123 ss.

<sup>242</sup> *Comedia. Die gantze hystori der Hester*, in KG I, p. 133 (il grassetto è mio).

<sup>243</sup> *Comedia, das gericht Salomonis*, in KG VI, p. 136 (il grassetto è mio).

quella del prologo. Se il primo intendeva compensare le possibili lacune di conoscenza e fornire degli ausili alla comprensione della *Handlung*, il secondo, l'epilogo, ha il compito di formulare le morali e di fissarne il messaggio nella memoria.

La cornice è l'elemento più studiato nel dramma di Hans Sachs. Krause ritiene che in una drammaturgia dove i soggetti, sacri e profani, attingevano a una tradizione per lo più sconosciuta al suo pubblico, il prologo e l'epilogo avevano il ruolo necessario di interprete e guida. «Diese Aufgabe übernimmt die Interpretationsanleitung des Prologs und Epilogs, die dem Zuschauer signalisiert, wie er die Handlung aufzufassen hat: keineswegs wörtlich, sondern gleichnishaft», aggiungendo che se il prologo aveva la funzione «das Spielgeschehen zu parabolisieren», l'epilogo doveva invece «die Parabel wiederum aufzulösen und auszulegen»<sup>244</sup>.

Dorothea Klein parla invece di «mechanische Trennung» tra la *fabula*, luogo del *delectare*, e l'epilogo destinato al *prodesse*. Del resto, sostiene la studiosa, considerando il tempo di scrittura che Sachs impiegava nella stesura di una singola *pièce*, non sarebbe potuto essere altrimenti; e dal momento che un dramma era «eine Arbeit weniger Tage»<sup>245</sup>, il calzolaio sceglieva la strada più facile:

Hans Sachs beschreitet den einfachsten Weg. Er übernimmt die Vorlage ohne komplizierte Abänderungen und reicht die Moral nach. Das Verfahren gestattet, den Arbeitseinsatz auf ein Minimum zu beschränken und das Werk zu einem raschen Abschluß zu bringen<sup>246</sup>.

La divisione formale tra racconto ed esegesi, continua Klein, trova conferma nell'uso di parabole, allegorie, paragoni, similitudini, in pratica di tutto ciò che è riconducibile alla parola *exemplum*, elementi che però hanno finito

<sup>244</sup> H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs*, cit., pp. 136-137.

<sup>245</sup> Scrive Klein: «Gut drei Viertel des immensen Dramenkorpus entstehen in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts. Das einzelne Drama ist die Arbeit weniger Tage. [...] Die Tragödie "Von zwey liebhabenden, Hagwartus mit Signe, des königs tochter auß Dennmark" [KG XIII, pp. 214-243] trägt das Datum vom 30.11.1556; drei Tage später, am 3.12.1556, ist bereits "Hertzog Wilhem con Österreich mit seiner Agaley, deß königs Tochter auß Griechenlandt" [KG XII, pp. 488-52] abgeschlossen. Zwei Bibeldramen aus den frühen 50er Jahren liegen ebenfalls nur drei Tage auseinander [...]. Mit großer Routine geht Hans Sachs ans Werk [...]». D. Klein, *Bildung und Belehrung*, cit., p. 137.

<sup>246</sup> *Ivi*, pp. 137-138.

per privare di slancio epico la *histori*, appiattita ogni volta da una morale ingombrante<sup>247</sup>.

Brigitte Stuplich, diversamente da Krause e da Klein, è del parere che la scelta dei soggetti, la struttura e la drammaturgia sachsiane anticipino già nella *Handlung* i contenuti dell'epilogo, il quale, in virtù di ciò, non risulterebbe isolato e artificioso ma in piena sintonia con il resto: «Die im Epilog formulierte Lehre und die Dramenhandlung bilden in vielen Dramen jedoch ein homogenes Ganzes»<sup>248</sup>.

Epping-Jäger considera la cornice come parte costitutiva di una strategia comunicativa più complessa. Avvalendosi il teatro di un doppio canale comunicativo, scritto e orale, il prologo e l'epilogo dovevano rivolgersi a due tipi distinti di destinatario mirando, però, a risultati simili. Da un lato c'era lo spettatore analfabeta o semianalfabeta, per il quale il carattere transitorio del discorso orale rendeva necessari sia un momento di preparazione sia uno di interpretazione dei contenuti. Dall'altro i lettori che, pur con vissuti e livelli di istruzione differenti, potevano tutti ritrovare nel prologo la familiarità di una *Lektüreanleitung* su modello delle *Vorreden*, e nell'epilogo le conclusioni pensate dall'autore.

Während die Prologe den Gehalt der Dramen mit der Erwartungen eines semi-oralen Publikums synchronisieren, dienen die Epiloge gleichsam der Pointierung der Lernergebnisse. Sie verankern eine bestimmte handlungsrelevante "Leseart" im Wissenshorizont der Rezipienten<sup>249</sup>.

Barbara Sasse più recentemente, ha trattato il tema della cornice da prospettive diverse<sup>250</sup>. Affidandosi a una lettura attenta all'impianto strutturale e ai piani comunicativi e facendo riferimento in particolare ai drammi della prima fase, Sasse arriva a definire prologo ed epilogo due momenti simmetrici di una strategia drammaturgica precisa. Entrambi avrebbero funzioni metadrammatiche (come nella menzione della fonte, del genere – commedia o tragedia – o nell'enfasi all'uso della lingua tedesca) ma al contempo costituirebbero il punto passaggio tra piano esterno e piano interno del racconto. Grazie al tipo di narrazione epica e a un uso consapevole del linguaggio, l'araldo rende quasi

<sup>247</sup> Ivi, p. 139.

<sup>248</sup> B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., p. 107.

<sup>249</sup> C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung*, cit., p. 500.

<sup>250</sup> B. Sasse, *Die neue Wirklichkeit des Spiels*, cit., pp. 137 ss.



tangibile, allo spettatore, il passaggio dal piano della realtà (esterno alla *Handlung*) al piano della finzione (interno alla *Handlung*). Diversamente, l'epilogo ha la funzione speculare di riportare racconto e spettatore nuovamente sul piano esterno. La cornice, quindi, non è un elemento di disturbo alla messa in scena e alla trama ma a queste rimane strettamente connessa. Figura centrale di entrambi i momenti è l'araldo che incarna fisicamente il doppio passaggio. Fa notare correttamente Sasse, egli stesso è una figura «mista», vale a dire un personaggio a metà tra *dramatis persona* e persona comune, partecipe, per utilizzare i termini adottati dalla studiosa, dei due piani comunicativi della rappresentazione: di quello interno, quando entra in scena per annunciare la recita o per ringraziare e accommiatarsi; di quello esterno, quando rimane per tutta la durata della recita da una parte del palcoscenico, ben visibile al pubblico ma in silenzio, facendo un po' da spettatore e un po' da quarta parete.

#### VI.4. *Il nucleo drammatico o narrativo*

*Gli atti.* Hans Sachs divide il dramma in atti e ne annuncia, come detto, il numero sin dal titolo. Questo è variabile e può andare dai tre ai dieci, tuttavia alla quantità elevata di atti non corrisponde necessariamente una particolare abbondanza di versi. Per esempio, la *Comedia. Die geburt Christi*, di nove atti, e la *Tragedia der Paßion Christi*, di dieci, sono anche tra i drammi sacri più brevi. La maggiore o minore suddivisione sembra quindi legata più alla natura della narrazione che non alla durata dello spettacolo. Al teatro medievale sembra anche rifarsi anche *Comedia mit xij person, das Christus der war Messias sey*<sup>251</sup>. Si tratta del primo testo sacro scritto da Sachs (1530) e strutturato in forma di rassegna: privo di prologo ed epilogo ma con un *Christen doctor* che ricalca la funzione dell'*Ausschreier* dei *Reihenspiele*. I personaggi si succedono recitando uno alla volta e mai interagiscono tra loro. Infine, ancora alla tradizione più propriamente popolare guardano anche gli atti unici che Sachs chiama semplicemente *Spiele*, fra i quali alcuni anche a tema religioso, inclusi nel repertorio sacro. Si tratta di componimenti assai brevi lasciati alla fine del terzo volume del 1561, quasi a indicarne la natura non del tutto assimilabile alle «tragedie» e «commedie». Hanno pochi personaggi e mancano dell'araldo o di una figura simile. Il compito di aprire e chiudere la recita è affidato via via a uno o anche due personaggi della storia. Gli atti unici sono in tutto cinque.

<sup>251</sup> KG I, pp. 163-173.

Ad eccezione del primo, l'inizio di ogni nuovo atto è segnalato nel testo da un titolo a centro pagina. L'accorgimento grafico, per natura destinato al solo lettore, trovava corrispondenza per il pubblico teatrale nel segnale acustico del *Dreireim*<sup>252</sup>. Occorre ricordare che nel Cinquecento il teatro tedesco utilizzava la *Bühne* ereditata dalle sacre rappresentazioni medievali e dal *Volkspiel*, ovvero un palcoscenico di assi di legno, nudo di allestimenti, e quindi poco o per nulla soggetto a cambi di scenografie. Strumenti scenici come il sipario o le quinte erano inutili oltre che sconosciuti. La fine di un atto, che in altri teatri europei avveniva già per caduta o chiusura di una tenda, era comunicata dall'uscita di tutti i personaggi. Ma questo avveniva, come si spiegherà qui di seguito, anche per i cambi scena. Occorreva quindi aggiungere un ulteriore segnale che avvisasse della conclusione della parte. Questo fu, appunto, il *Dreireim*, al quale seguiva l'uscita di tutti gli attori.

König David spricht:  
 Geh in cantzley! Nimb ein **mandat**,  
 Das die herrschafft einer ieden **stat**  
 Dur zu dem werck steur, hefft und **rath**!  
*Sie gehen alle ab.*

Actus 2.<sup>253</sup>

*Le scene.* Sebbene la successione manchi di essere segnalata da didascalie o segnali fonici, si percepisce come, nell'economia del dramma, Sachs strutturi l'atto in unità più brevi. La scena non ha una durata regolare e può limitarsi anche ai soli due versi di un distico (delimitato prima e dopo dall'uscita di tutti gli attori), spezzato in taluni casi anche tra due personaggi:

*Thais un Cherea gehnd beyde ab.*  
*Chremes komt mit der säugammen und spricht:*  
 Sophronia, kom in das hauß!

<sup>252</sup> Vedi sopra, p. 100.

<sup>253</sup> *Tragedia. König David lest sein volck zeln*, in KG X, p. 370. Il neretto è mio.

*Sophronia, die seugamme, spricht:*  
Geh fort, ich folg dir nach vorausß.

*Sie gehnd beide ab*<sup>254</sup>.

Il numero di scene presenti è può variare molto. Il cambio, si è detto, coincideva come per l'atto con l'uscita di tutti personaggi e con il pubblico che si ritrovava di fronte a una evidente interruzione del racconto. Ciò doveva prepararlo, di regola, a un cambio di luogo o di tempo<sup>255</sup>.

Negli anni di Sachs la Germania non conosceva ancora la *Poetica* di Aristotele e, come per molto teatro nordeuropeo, le unità di azione, tempo e spazio non esistevano neanche a livello teorico. Unica condizione che Sachs sembrò dare al suo teatro fu quella di affidarsi a una struttura libera da regole. I cambi di luogo all'interno di un atto sono molti e possono procedere, si è detto, al veloce passo dei cambi di scena. Tuttavia, accade che in alcuni drammi del primo periodo Sachs ricorra ancora all'utilizzo della già citata *Simultanbühne*, il palcoscenico di retaggio medievale che metteva in scena due momenti distinti del racconto<sup>256</sup>. In questi casi, il passaggio è di norma comunicato tramite l'*escamotage* delle didascalie implicite (*Wortkulissen*).

*Ancilla:*

Gnediger herr, so geht mit mir!  
Da innen zu der rechten handt

<sup>254</sup> *Comedi Terentii, deß poeten: Von der burelin Thais*, in KG XX, p. 38.

<sup>255</sup> Brigitte Stuplich ha tentato di dimostrare come a fare da cesura tra le scene non fosse sempre il palcoscenico vuoto, e quindi il cambio di luogo o di tempo, individuando due casi in cui Sachs avrebbe adottato altri criteri. Si tratta della commedia *Henno* (in KG VII, pp. 134 e 141) che il norimberghese elabora da una *pièce* di Reuchlin. Sachs rimane fedele al modello sia nel numero degli atti sia nella suddivisione in scene, che entrambi gli autori indicano nelle didascalie: Reuchlin tramite l'elenco dei personaggi a inizio di ogni nuova parte, Sachs con l'uscita generale. Nei due casi segnalati da Stuplich, le didascalie di Sachs non indicano l'uscita dei personaggi ma solo l'entrata dei nuovi e un cambio di argomento. Le circostanze inducono la studiosa a individuare come terzo criterio di passaggio tra le scene il cambio di argomento (B. S., *Die Inszenierung*, cit., pp. 116-119). L'affermazione sembra tuttavia debole da sostenere: i casi sono solo due ed entrambi nel medesimo dramma; la commedia in questione (*Henno*) è del 1531, risalente a momento in cui sul neodrammaturgo poteva ancora pesare l'inesperienza in fatto di scrittura teatrale; il dramma, infine, fu elaborato in maniera assai fedele su quello di Reuchlin, il che fa pensare che l'assenza della didascalia sia da attribuire più a una svista che a un tentativo di innovazione.

<sup>256</sup> Si veda sopra nota 223.

Da steht ihr bettstat an der wandt.  
Ich bitt euch drum: melt mich nit da!<sup>257</sup>

Le *Wortkulissen* sono utili anche quando il cambio di tempo o di spazio è comunicato a posteriori:

*Amprogilo trit ein unnd spricht:*  
Nun bin ich hie zu Genua<sup>258</sup>.

L'intento dell'autore è ancora quello di fornire allo spettatore gli strumenti necessari a compensare i salti narrativi necessari all'economia del dramma.

La dimensione del tempo subisce, forse in maniera più incisiva rispetto allo spazio, la libertà data dall'assenza dei principi aristotelici. Quando Stuplich rileva che: «Die fiktive Handlung in Sachsens Dramen ist, schon wegen der Vielseitigkeit seiner Vorlagen, sowohl in der mythologischen Vorzeit, in der historisch faßbaren Vergangenheit als auch in der Gegenwart des Publikums angesiedelt»<sup>259</sup>, intende sostenere che in Hans Sachs, come nel teatro elisabetiano, la distanza tra il tempo del racconto e quello di chi scrive risulta da un lato funzionale all'intento didascalico e dall'altro riesce a offrire all'autore uno spazio dal quale, protetto dallo scudo della *finzione*, poter muovere delle critiche al *suo* tempo. Così accade che certe figure famose di altre epoche siano lì a rappresentare, in maniera neanche tanto velata, personaggi vivi e vegeti; oppure, al contrario, che la morale di un testo antico guadagni di efficacia se tradotta nell'orizzonte temporale dello spettatore<sup>260</sup>.

La consuetudine, comune a molta arte drammatica di questi anni, trova corrispondenza nel totale disinteresse per gli allestimenti o i costumi. Il palcoscenico sul quale si recita è scevro di oggetti scenici a parte la presenza di un albero o di una sedia. I costumi utilizzati dagli attori sono della stessa foggia di quelli indossati dal loro pubblico, anche quando si tratta recitare la parte di personaggi dell'antica Roma o di eroi mitologici.

In Hans Sachs il tempo del racconto non scorre in parallelo al tempo della storia. Krause fa notare che: «Das Mißverständnis zwischen dargestellter Zeit

<sup>257</sup> *Tragedia der Römerin Lucretia*, in KG XII, p. 6.

<sup>258</sup> *Comedia der unschludign frawen Genura*, in KG XII, p. 44.

<sup>259</sup> B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., p. 122.

<sup>260</sup> *Ivi*, p. 122-123.

und Darstellungszeit ist darauf zurückzuführen, daß Sachs große Zeiteinschnitte nicht zwischen den Szenen und Akten unterbringt»<sup>261</sup>. E a riguardo cita l'esempio della commedia *Jacob mir seinem bruder Esaw*, nella quale il calzolaio riduce nel primo Atto un arco temporale lunghissimo, che va dalla preghiera di Isacco a Dio perché gli conceda una prole alla vendita della primogenitura tra i fratelli, mentre dilata nei successivi tre il breve arco di pochi giorni<sup>262</sup>. Così come per lo spazio, Sachs sfrutta l'espedito delle *Wortkulissen* anche per indicare i salti nel tempo. O al contrario, utilizza dei resoconti più o meno brevi per raccontare i momenti rimasti fuori dalla rappresentazione.

Anche nel trattare lo spazio e il tempo, gli sforzi di Sachs mirano a «den Ablauf der Ereignisse für das Publikum verständlich und nachvollziehbar zu gestalten»<sup>263</sup> e a ribadire, ancora una volta, l'uso del teatro come strumento educativo di massa.

<sup>261</sup> H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs*, cit., p. 126.

<sup>262</sup> *Ivi*, pp. 126-127. Krause prosegue con altri esempi tratti dai drammi *Alexander* e *Jocasta*, ma se ne trovano di innumerevoli.

<sup>263</sup> B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., p. 129.

# Hans Sachs.

Zum  
400 jährigen Geburtsjubiläum des Dichters

Im Auftrag der Stadt Nürnberg



Von

Ernst Mummenhoff

Stadtarchivar.

Erstes bis zehntes Tausend.

Nürnberg 1894.

Kommissionsverlag der Friedr. Korn'schen Buchhandlung.

Frontespizio del volume pubblicato per il celebrazioni del 1894

## **PARTE SECONDA**



Frontespizio del primo volume dell'in-Folio, 1558.



## ANALISI DEI TESTI

### *Scelta dei drammi*

I primi testi proposti sono le due commedie tratte dal Libro di Esther. Nella decisione della scelta ha contribuito certamente il fatto che fossero due. La circostanza, per nulla frequente nel teatro di Sachs, ha destato molta curiosità tra gli studiosi. Nel caso specifico di questa indagine, però, l'attenzione è stata rivolta non solo al paragone con la fonte ma anche, e soprattutto, a un confronto tutto interno, vale a dire alle differenze e alle uguaglianze tra i testi sachsiani. Si tratta, infatti, di due drammi identici per argomento e per morale, ma molto distanti per data di stesura (ventitré anni separano le due versioni, 1536 e 1559) e per numero di versi e personaggi. Il nucleo della presente analisi verte su ruoli e funzioni di questi ultimi senza trascurare, tuttavia, una riflessione sulle finalità dei singoli testi. In altre parole, una volta fatta luce sui cambiamenti messi in atto secondo dramma, si proverà a dimostrare se e come questi possano aver mutato anche la natura e la finalità della rappresentazione.

Il terzo testo è *Die aufferweckung Lazari*. La resurrezione di Lazzaro ha sempre trovato nella teologia protestante ampio spazio. Lutero, in principal modo, ne considerava l'episodio uno dei fondamenti, soprattutto a riguardo della dottrina della doppia natura di Dio. Ma, riprendendo l'interpretazione agostiniana delle tre resurrezioni raccontate nel Nuovo Testamento, il riformatore proponeva Lazzaro soprattutto nelle vesti emblematiche di un particolare tipo di peccatore. Sachs inscena il soggetto nel 1551, a inizio del suo decennio più prolifico in fatto di scrittura teatrale, e utilizza nelle morali di chiusura un'interpretazione pienamente riformata, facendo di Lazzaro una figura colpevole, simbolicamente, del peccato più grave che un cristiano possa compiere: allontanarsi da Dio e dalla fede.

Altrettanto rilevante per la teologia protestante è stato da sempre l'episodio del sacrificio di Isacco, nel quale Lutero, in linea con il commento di S. Paolo, aveva riconosciuto i tratti prefigurativi di Gesù Cristo. Il figlio di Abramo, quindi, era una di quelle figure che rendevano possibile leggere l'Antico Testamento come testo anticipatorio del Nuovo. Nella drammaturgia sachsiana la tragedia *Die opferung Isaak* è uno dei pochi casi in cui l'autore basa sulla prefigurazione la lettura morale del testo.

## Le due versioni di *Esther*

### I. *Premessa*

Occupandosi del teatro sacro di Hans Sachs, si è detto, è difficile non occuparsi delle due versioni di *Esther*. Il rifacimento per l'autore non era in assoluto una novità, anzi. Egli vi era così incline che uno stesso soggetto veniva preso per una farsa, un dramma, un canto biblico, uno *Spruchgedicht* o un *Meisterlied*. In questa sua forte affezione alla rielaborazione, che lo portava da un genere all'altro con estrema facilità, il teatro sembra andare in una direzione diversa. In tutta la produzione drammatica le riscritture, farse incluse, sono solo quattro, ben poche se si considerano i 128 drammi e gli 85 *Fastnachtspiele* prodotti. Si tratta dei due testi di *Titus und Gisippus* (1546 e 1553)<sup>264</sup>, dei *Kinder Evae* di fonte melantoniana nella doppia forma di *Schwank* e *Comedi* (1558 e 1553)<sup>265</sup>, delle due tragedie su *Abramo e Isacco* (1553 e 1558)<sup>266</sup>, e infine di *Esther* (1536 e 1559). La particolarità di *Esther*, però, è che a differenza delle altre riscritture, che avvengono tutto sommato a poca distanza l'una dall'altra, gli anni che separano le due commedie sulle gesta dell'eroina biblica sono molti di più. A tal proposito è utile ripercorrere velocemente la cronologia dell'*opus* drammatico.

<sup>264</sup> Hans Sachs aveva incluso una prima versione (1546) nel quinto volume manoscritto di *Spruchgedichte* per poi scriverne una seconda ampliata (1553) che inserì nel nono. Su quest'ultima si basa poi l'unica versione andata in stampa (KG XII, pp. 15-39). Cfr. N. Holzberg, *Die tragedis und comedis des Hans Sachs*, cit., p. 121.

<sup>265</sup> Rispettivamente in KG IX, pp. 354-360 e KG I, pp. 53-87.

<sup>266</sup> Sulla datazione di queste due opere si veda oltre p. 161.

Niklas Holzberg, in un suo recente e importante lavoro di organizzazione di tutto il repertorio sachsiano su base cronologica e tematica<sup>267</sup>, riprendendo le analisi di Werner Wolff<sup>268</sup>, ha diviso l'attività di Sachs scrittore di *tragedis* e *comedis*<sup>269</sup> in tre fasi. La prima (1527-1536) vede il dramma ancora sotto l'influenza del *Fastnachtspiel* ma allo stesso tempo impegnato a sperimentare nuove vie, da un lato adottando la forma del testo classico<sup>270</sup>, dall'altro accogliendo le raccomandazioni luterane in fatto di uso pedagogico del palcoscenico. In questi primi tentativi non è difficile notare come le contaminazioni con la farsa e il teatro medievale siano tutt'altro che marginali. In più casi, ad esempio nella stessa *Esther* del 1536, è ancora riconoscibile il ricorso alla *Simultanbühne*<sup>271</sup>, tipica non solo delle recite da taverna ma anche delle rappresentazioni sacre. Nella seconda fase (1545-1549) l'autore continua nella scrittura teatrale ma ampliando lo spettro delle fonti e rivolgendosi ad altri generi, altri temi e altre epoche. La terza (1550-1565), che rappresenta il periodo di maggior impegno e maturità, si caratterizza per l'impressionante velocità di scrittura: si pensi che nell'arco quindici anni Sachs scrive all'incirca un centinaio di testi tra tragedie e commedie. Già Wolfgang Michael aveva riconosciuto al Sachs di quest'ultimo periodo una certa padronanza drammaturgica e la capacità di sapere di distinguere, ora mai, tra la scrittura di un testo drammatico e quella di una farsa. E il caso delle due *Esther* è in questo senso paradigmatico<sup>272</sup>.

<sup>267</sup> N. Holzberg, *Hans-Sachs-Repertorium zusammengestellt auf der Grundlage des Keller/Goetze-Registers und des Brunner/Wachinger-Repertorioms*, München 2013. Il lavoro non è pubblicato ma messo dal suo autore a disposizione degli studiosi con impagabile generosità.

<sup>268</sup> W. Wolff, *Zur Kunsttheorie und Kunstpraxis des Hans Sachs*, Diss., Hochschul-Verlag, Breslau 1925.

<sup>269</sup> Sempre Holzberg, nel 1976, dovendo riferirsi ai drammi seri di Sachs, preferisce parlare di «tragedis» e «comedis» e non di «Dramen», perché questo termine, precisa lo studioso, sarebbe fuorviante per noi moderni, abituati a collocare al suo interno anche i testi comici, che nel caso del nostro autore sono i *Fastnachtspiele*, N. H., *Die tragedis und comedis des Hans Sachs*, cit., p. 105. Tuttavia, per motivi legati alla lingua italiana, per la quale con «dramma» s'intende essenzialmente teatro serio, in questo testo alterniamo i termini sachsiani «tragedia» e «commedia» in maniera pressoché sinonimica a quello di «dramma». Di conseguenza anche l'aggettivo «drammatico» è inteso anche come antonimico di «comico».

<sup>270</sup> *Tragedia von der Lucretia, auß del breschreibung Livii, hat 1 actus und 10 person* (KG XII, pp. 3-14), e *Tragedia, mit 24 personen zu agiren, die Virginia* (KG II, pp. 3-31), entrambi da Livio.

<sup>271</sup> Vedi sopra nota 223.

<sup>272</sup> «In der ersten Fassung stellt also die *Hesther* noch eine Art Fastnachtspiel dar. In der zweiten Fassung hat das Drama einen anderen Charakter. Darum schreibt Hans Sachs in dem

Tra il 1527, anno di esordio nel dramma con la tragedia di *Lucretia*, e la data di stesura della prima *Esther* (1536), Sachs scrisse undici testi teatrali, tre a soggetto sacro e nove attinti all'antichità classica: *Comedia. Die gantze hystori der Hester zu recidirn* è, quindi, in ordine di tempo il dodicesimo dramma, il terzo ad argomento religioso e l'ultimo di quella che Holzberg indica come la prima fase di scrittura teatrale.

Se nel 1536 il genere drammatico non costituiva una novità, era la prima volta, però, che l'autore affrontava seriamente il libro dell'Antico Testamento. Del 1529 è un *Meisterlied* (*Die drey kuenen weiber*) che racconta la vicenda di Esther assieme a quelle di Sisera e Giuditta<sup>273</sup>. Il soggetto fu ripreso svariate volte in seguito, come in un *Meisterlied* del 1544 (*Hester die ganz histori: Das puch Hester zelt durch zehen capitel*<sup>274</sup>) e nella versione teatrale ampliata del 1559 (*Die comedi der königin Hester, gantz durchauß gefast, weitleufftiger mit etlichen actis und personen gemehret, und hat ietzt sieben actus und XXIII person*).

In ordine di tempo, il dramma in sette atti si pone agli antipodi del primo, essendo questo l'ultimo che Sachs scrive ad argomento sacro. La collocazione temporale ha reso i due testi interessanti alla ricerca che, a sua volta, ha trovato in *Esther* un oggetto privilegiato di studi non solo sachsiani ma in generale del teatro della *Frühe Neuzeit*. Tra i più recenti si segnala quello di Brigitte Stuplich che nel suo già più volte citato *Zur Dramentechnik des Hans Sachs* (1998) dedica all'argomento un intero capitolo<sup>275</sup>; di rilievo sono anche le conclusioni cui giunge l'analisi di Christine Baro all'interno, però, di uno studio specifico sul personaggio comico di Hans Sachs e Jakob Ayrer<sup>276</sup>.

nächsten Jahrzehnt nur reine Fastnachtspiele. Es bildet sich jetzt die Differenzierung zwischen Fastnachtspiel und ernstem Drama». W. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, cit., p. 336.

<sup>273</sup> Cfr. KG XXV, p. 36, n. 334.

<sup>274</sup> Cfr. KG XXV, pp. 148-149, n. 1337.

<sup>275</sup> B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., pp. 269-287. Il capitolo è intitolato «Zwei Fassungen in Vergleich: *Esther*».

<sup>276</sup> Cfr. C. Baro, *Der Narr als Jocker. Figurationen und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer*, WVT, Trier 2011.

## II. *Struttura*

### II.1. *Prologo*

Nella *Esther* del 1536<sup>277</sup> questa parte occupa diciannove versi che, ad eccezione di uno, si ripetono identici a inizio prologo della seconda, dove però diventano 45. L'araldo entra in scena e, senza citare la fonte<sup>278</sup>, si rivolge immediatamente allo spettatore proiettandolo già dal secondo verso *in media res*.

Fried, gnad und heil von Gott voran  
 Sey dem küncklichen schoß Susan  
 Versamlet mit den edlen vesten  
 Unnd ausserwelten werden gesten!  
 Gott hat **euch** wol zusammen bracht,  
 Dieweil noch heint auff diese nacht  
 Zu **euch** wirt eingehn der großmechtig  
 König Ahaschweros, der reich, prechtig,  
 Welcher [...]  
 Die obersten fürsten geladen  
 Hat, her in den köstliche sal  
 Zu einem künigklichen mal.  
 Da wirt sich herrlich ding begeben.  
 Nu **schweiget** stil und mercket eben!  
 Ietz kumbt der künig zum wol-leben<sup>279</sup>.

Oltre alla forma verbale *schweiget*, usata alla seconda persona plurale in conclusione per richiamare al silenzio, risalta l'uso ripetuto del pronome personale «euch». Sia Dio tramite l'autore («Gott hat **euch** wol zusammen bracht») sia l'autore attraverso i suoi personaggi («Zu **euch** wirt eingehen der großmechtig / König Ahaschweros») scelgono come interlocutori privilegiati i presenti nel pubblico. L'impressione è che Sachs indichi nello spettatore il destinatario e al contempo la ragione stessa della rappresentazione. Un'ipotesi che sembra confermata anche dalla scelta di lasciare questi versi invariati nel testo successivo. Ad esclusione di alcuni piccoli interventi sul lessico, la sola differenza riscontrabile tra i due prologhi è, come detto, alla fine: la figura metrica del *Dreireim*,

<sup>277</sup> Da ora in poi, con E1 si intenderà la *Esther* del 1536, con E2 quella del 1559.

<sup>278</sup> Vedi sopra pp. 98 s.

<sup>279</sup> KG I, p. 111. I neretti sono miei.

che in E1 comunicava la conclusione della parte e il passaggio al primo Atto, nel più lungo passo di E2 è sostituita da un *Reimpaar*.

|   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| E1  | E2                                  |
| Da wirt sich herrlich ding begeben.                 | Da wird sich herrlich ding begeben; |
| Nu schwieget stil und mercket eben!                 | Da kompt der köng zu dem wolleben.  |
| Ietz kumbt der künig zum wol-leben <sup>280</sup> . | [...] <sup>281</sup> .              |

Il verso mancante è quello che richiama gli spettatori all'attenzione e al silenzio che, per ovvie ragioni, è spostato alla fine. Rimane invariato, invece, l'annuncio dell'imminente arrivo in scena del re Assuero; ma prima di ciò, nella versione più tarda, l'araldo racconta un po' di trama, rivela i nomi dei personaggi protagonisti, ne riassume le gesta e infine fa una sommaria descrizione del carattere di ognuno.

## II.2. *Nucleo narrativo*

Una delle principali differenze tra le due commedie sta nel numero degli atti: tre nella versione della *Esther* del 1536, sette in quella del 1559, che tradotti in versi vogliono dire rispettivamente 634 e 1384. Anche i personaggi, da parte loro, passano da 13 a 23. L'aumento è quindi importante: all'Atto I di E1 corrisponde il primo e parte del secondo in E2. L'Atto II della prima versione copre in quella successiva la fine del secondo Atto, tutto il terzo e l'inizio del quarto. Infine, al terzo e ultimo Atto di E1 stanno la seconda metà dell'Atto IV, e i restanti V, VI e VII.

Da una lettura sinottica tra i due testi sachsiani e il Libro dell'Antico Testamento, emerge subito che la struttura della seconda commedia segue più da vicino lo sviluppo narrativo della fonte. La versione ridotta del 1536, invece, taglia dalla rappresentazione molti episodi, riportati sulla scena solo *off-stage*.

<sup>280</sup> KG XV, p. 87.

<sup>281</sup> *Ibidem*.

| Libro di Esther   | E1   | E2  |
|---|--|---|
|   | <b>Prologo</b>   | <b>Prologo</b>  |
| <b>Cap. 1</b><br><i>I festeggiamenti di Assuero e la ribellione di Vasti.</i> Il re ripudia la moglie ed emana un editto per il quale tutte le donne devono onorare e obbedire al proprio marito, dal più nobile al più umile.  | <b>Atto I</b><br>Festeggiamenti di Assuero. Questi fa chiamare anche Vasti ma la regina si rifiuta (episodio <i>off-stage</i> ). Ripudio e allontanamento di Vasti ( <i>off-stage</i> ). Il re è in preda alla tristezza e i principi gli consigliano di riprendere moglie. Lui chiede che siano riunite le fanciulle più nobili e virtuose del regno.   | <b>Atto I</b><br>Festeggiamenti di Assuero Vasti, impegnata in un personale banchetto, si rifiuta. La donna viene ripudiata perché di cattivo esempio alle altre. Editto di Assuero a tutti i principi: che ogni uomo sia padrone in casa propria. Vasti va in esilio, non prima di un lungo monologo che rivolge a tutte le donne.   |
| <b>Cap. 2</b><br><i>Esther diventa regina.</i> Esther viene condotta nell'harem e scelta dal re come nuova regina. Mardocheo scopre i due eunuchi che stanno cospirando contro Assuero e ne riferisce alla regina e questa al re. Assuero ordina la loro l'impiccagione e l'episodio è annotato nelle cronache del regno.   | <b>Atto II</b><br>Mardocheo accompagna Esther nell'harem. Il gran ciambellano presenta le fanciulle al re che sceglie la giovane ebrea. Festeggiamenti per il nuovo matrimonio. Durante il banchetto Mardocheo riferisce all'orecchio della nuova regina dei due cospiratori e questa poi al re che li fa impiccare. Il re nomina Aman persona a lui più vicina e gli consegna l'anello, sigillo regale. Mardocheo si rifiuta di inchinarsi ad Aman e questi convince il re sulla pericolosità di tutti gli ebrei. Convinto da Aman, Assuero firma un decreto nel quale si ordina lo sterminio di tutti i giudei. Lamento di Mardocheo dopo aver letto il decreto. Lamento di Ester. | <b>Atto II</b><br>Il re è triste e accetta il consiglio di riprendere moglie. Fa chiamare nel suo harem le fanciulle più belle e virtuose del regno. Mardocheo vi porta anche la cugina Esther. Assuero sceglie la giovane come moglie e si annunciano le nozze.  |
| <b>Cap. 3</b><br><i>Conflitto tra Aman e Mardocheo.</i> Aman è nominato dignitario più elevato del regno. Al rifiuto di Mardocheo di inginocchiarsi, Aman decide di far uccidere tutto il popolo a cui l'uomo appartiene. Aman consiglia al re lo sterminio degli ebrei, che acconsente. La data è stabilita tramite il lancio del <i>pur</i> (sorte). [Decreto di Assuero] |  | <b>Atto III</b><br>Congiura di Bigtan e Teres sventata da Mardocheo. L'ebreo la riporta a Esther che ne riferisce al re. I due cospiratori vengono impiccati e Assuero fa registrare nelle cronache l'episodio. Il re nomina Aman persona a lui più vicina ma Mardocheo non rispetta l'obbligo di inginocchiarsi al suo cospetto. Aman, colmo d'ira, convince il sovrano a ordinare l'eccidio di tutti ebrei perché non ubbidienti alle leggi del re. La data dello sterminio viene stabilita con il lancio del <i>pur</i> . Il decreto di Assuero è inviato in tutto il regno. |



|   |   |   |
|---|---|---|
| <p><b>Cap. 4</b><br/> <i>Impegno di Mardocheo e di Esther per salvare gli ebrei</i><br/> Mardocheo si strappa le vesti e si copre di un sacco e di cenere. Chiede a Esther di intercedere presso il re in favore del suo popolo [preghiere di Mardocheo ed Ester].</p>  |   | <p><b>Atto IV</b><br/> Lamento e preghiera di Mardocheo che chiede a Esther di intercedere presso il re.<br/> La donna acconsente benché con timore, poiché ne va della sua vita.</p>   |
| <p><b>Cap. 5</b><br/> <i>Esther si presenta al cospetto di Assuero.</i> La regina si reca non invitata dal re e invita lui e Aman a un banchetto nel gineceo. Durante il convivio Assuero promette alla regina di soddisfare una qualsiasi richiesta. Lei lo invita tornare nuovamente con Aman il giorno invitandolo per un altro banchetto. Il satrapo, all'uscita dalla residenza di Esther, è offeso ancora da Mardocheo che gli rifiuta per una seconda volta l'inchino. Zeres, la moglie, e gli amici consigliano allora ad Aman di farlo impiccare e questi fa ergere un palo.</p> | <p><b>Atto III</b><br/> Ester si presenta al cospetto del re e chiede a lui e Aman di onorarla in un banchetto. Il re accetta. Ira di Aman per l'affronto di Mardocheo che continua a non inchinarsi. Decide di convincere il re a impiccare l'ebreo.</p> <p>Nel frattempo Esther e le ancelle preparano il banchetto. Arrivano il re ed Aman. Assuero dice a Esther di porgli una richiesta. Lei chiede di salvare il suo popolo da Aman. Aman è impiccato. Il re dà il suo anello a Mardocheo che diviene ora persona a lui più vicina. Il re emana un nuovo decreto: gli ebrei possono alzare le armi contro chiunque li minacci. Mardocheo strappa il decreto di Aman e affigge il nuovo.</p> <p>Rientra il gran ciambellano che riporta qualcosa all'orecchio del re. Assuero annuncia che sono morti 500 nemici degli ebrei, tra cui i 10 figli di Aman. Esther chiede di appenderli ad altrettanti pali. Arriva un servitore con una lettera. Il re legge che in tutto il regno sono morti 75.000.</p> <p>Esther e Mardocheo stabiliscono che questi siano</p> | <p>Recatasi dal re, invita alla sua tavola il sovrano ed Aman. Dialogo con la moglie Zeres. Entrambi vedono le sorti a loro favore e decidono di far ergere un palo dove impiccare Mardocheo, l'unico a non onorare Aman.</p>   |
| <p><b>Cap. 6</b><br/> <i>Mardocheo è premiato da Assuero.</i> Il re legge le cronache e ordina ad Aman di rendere i giusti onori a Mardocheo, che viene portato in trionfo per le strade di Susa. Per la vergogna il satrapo rientra in casa a capo coperto raccontando alla moglie l'umiliazione. Giungono gli eunuchi per accompagnarlo al banchetto della regina.</p>  |   | <p><b>Atto V</b><br/> Monologo di Aman su come convincere il re della morte di Mardocheo. Nel frattempo Assuero rilegge nelle cronache del regno l'episodio della congiura. Decide che a Mardocheo sia reso il giusto onore e ordina ad Aman di portarlo in trionfo per le vie della città. Tornando a casa, questi si copre il capo per l'umiliazione. Nuovo dialogo con Zeres.</p> <p>Aman va al banchetto di Esther.</p> |

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p><b>Cap. 7</b><br/> <i>Condanna di Aman.</i> Alla domanda del re su quale fosse la richiesta della regina, Esther risponde di far risparmiare il suo popolo, destinato da Aman allo sterminio. Il satrapo supplica inutilmente la donna ma viene impiccato al palo fatto erigere per Mardocheo.</p>  | <p>per tutti gli ebrei giorni di gioia e letizia, da ricordare tutti gli anni in una <i>Fastnacht</i>. Tutti i personaggi chiudono con una danza.</p> | <p><b>Atto VI</b><br/>         Preparazione del banchetto. Il re concede a Esther una richiesta e la donna lo implora di salvare il suo popolo, indicando in Aman colui che ne aveva ordinato l'eccidio. Aman supplica la regina di risparmiarlo ma il re lo fa impiccare sul palo destinato a Mardocheo.</p>                                       |
| <p><b>Cap. 8</b><br/> <i>Revoca del decreto di sterminio.</i> Assuero concede a Esther la casa di Aman e consegna il sigillo reale a Mardocheo che emana un nuovo decreto, con il quale il re dava facoltà agli ebrei, il giorno 13 del mese di Adar, di sterminare tutta la gente armata contro di loro. Per tutti i giudei vi fu gioia ed esultanza.</p>   |   | <p>Assuero dà a Esther i possedimenti di Aman ed ella chiede la revoca del decreto. Mardocheo diventa il dignitario più vicino al re e riceve il reale sigillo. Scrive un secondo decreto, che revoca e capovolge il precedente. Gli ebrei potranno difendersi e uccidere chi si è armato contro di loro. Questo sempre il 13 del mese di Adar.</p> |
| <p><b>Cap. 9</b><br/> <i>Vendetta e festa.</i> I Giudei combattono chiunque cerchi di fare loro del male. La fama di Mardocheo si diffonde per tutte le province. Il giorno 13 di Adar, a Susa muoiono 500 nemici degli ebrei, 75.000 in tutto il regno. Esther chiede che i 10 figli di Aman siano impiccati. Il giorno 14 altri 300 nemici vengono uccisi nella città. Mardocheo ed Esther stabiliscono la festa dei <i>Purim</i>.</p> |   | <p><b>Atto VII</b><br/>         Scontro e battaglia in scena tra ebrei e persiani. Si fa il resoconto dei morti. Esther chiede che i 10 figli di Aman siano impiccati. Mardocheo racconta del sogno e ne dà interpretazione. Insieme proclamano la festa dei <i>Purim</i></p>   |
|  | <p><b>Epilogo</b></p>   | <p><b>Epilogo</b></p>   |

Il testo del 1559 non tralascia nulla della fonte, anzi, come sarà analizzato oltre, in molti casi aggiunge dei passaggi originali. Inoltre Sachs vi inserisce anche alcuni dei cosiddetti *Stücke in Esther*<sup>282</sup>, assenti o appena accennati in E1. Ad esempio, Sachs riporta per intero il racconto e l'interpretazione del sogno di Mardocheo, collocati immediatamente prima della proclamazione dei *Purim*. Gli episodi dei due decreti sono esposti con maggiore dovizia, così come il lamento e la preghiera di Mardocheo, che prendono ampio spazio.

### II.3. *Epilogo.*

L'unica parte a non subire variazioni è l'epilogo. L'araldo entra in scena per elencare le morali legate ai protagonisti. Sachs quindi sceglie: Vasti ed Esther, a proposito dell'etica coniugale, come modelli negativo e positivo di moglie; Aman e Mardocheo, che rappresentano il cattivo e il buon consigliere; infine Assuero come esempio di governante giusto.

Il passaggio è molto lungo. I 68 versi, identici nelle due versioni sia per numero che per contenuti, in proporzione hanno più peso nel dramma breve. Questo forse rivela il particolare significato e l'interesse che il soggetto doveva avere in ambienti protestanti nei decenni immediatamente successivi all'avvento della Riforma.

## III. *I personaggi principali*

### III.1. *Assuero, il re*

L'analisi delle parti del re di Persia obbliga subito ad alcune osservazioni. Dopo aver letto le due versioni, la prima sensazione è che il testo più recente sia stato lasciato sostanzialmente invariato e che le scene, e con queste il personaggio, non abbiano subito grosse aggiunte. Dai conteggi, però, le cose risultano diverse: i 166 versi del 1536 diventano 292 nel testo del 1559. L'esito numerico sembrerebbe dunque contraddire l'impressione iniziale. In

<sup>282</sup> Si tratta delle sette «aggiunte» che il testo greco del Libro di Esther presenta rispetto a quello ebraico e che Lutero inserisce nella sezione degli *Apocrifi*. In calce ad ogni parte, il frate indica anche il luogo preciso del Libro in cui collocarle. Sono in ordine: il sogno di Mardocheo e la congiura sventata; il decreto di sterminio degli ebrei; le preghiere di Mardocheo ed Esther; Esther a cospetto del re Assuero; il decreto che salva gli ebrei; l'interpretazione del sogno di Mardocheo.

realtà solo parzialmente, perché se da un lato Sachs aggiunge molto in quantità, dall'altro concede pochissimo in termini di trama. L'aumento si traduce sostanzialmente in ampliamenti di battute già esistenti o a interventi su scene già in essere, che assegnano al personaggio qualche turno di parola in più. Un solo passaggio può considerarsi veramente nuovo: quello che coinvolge il re nella scena del ripudio della prima moglie Vasti, episodio che avviene *off-stage* in E1.

*Der könig spricht morniglich*

Ach, du ungerhosam stolzes weib,  
 Vol ubermuth an seel und leib,  
 In lieb war ich dir gantz geneyget  
 Und hab all freundschaft dir erzeyget,  
 Gutwillig dein lieb mit zu stercken  
 Zu mir, ietzt aber thu ich mercken,  
 Ich hab gesterckt dein ungehorsam,  
 Dein weiblich hoffart und unscham,  
 Daß du dich setzest wider mich.  
 Nun, ir kämmerling, schnelligklich  
 Zeicht ab der unghorsam ihr  
 Königlich kron, kleynot, schmuck und zier!  
 Legt ir an ein schlecht schwartz gewand  
 Und vertreibet sie auß dem land<sup>283</sup>!

Nel dramma del 1559 Assuero è presentato al pubblico nelle vesti di marito di un «ungehorsam stolzes weib», dapprima debole per aver ceduto alle lusinghe del sentimento ma poi rigoroso nella decisione del castigo. In E1, invece, il rifiuto di Vasti a partecipare al banchetto non avviene in scena ma è riportato dal gran maestro di corte il quale, mandato a chiamare la regina, rientra e comunica al re:

*Der hoffmeister, kemmerling und narr kummen; der hoffmeister spricht:*

O großmechtiger herr und keyser,  
 Der welt gebieter und durchreyser,  
 Die künigin Vast will nit kummen<sup>284</sup>.

<sup>283</sup> KG XV, pp. 95-96.

<sup>284</sup> KG I, p. 113.

Lo stesso accade per l'episodio del ripudio, che nella commedia del 1536 è raccontato al pubblico dallo stesso sovrano:

Vasti, die künigin, ist außgetrieben.  
Habt ihr in mein reich außgeschrieben  
Nach jungkfrauen an alle ort?<sup>285</sup>

Hans Sachs, in definitiva, quando aggiunge qualcosa ad Assuero lo fa a sostegno o di un nuovo personaggio introdotto nel dramma (Vasti), o della morale di cui è portatore.

### III.2. *Vasti*

Assente nella *comedi* del 1536, dove è più volte citata nella storia senza mai comparire in scena, in E2 Vasti acquisisce un ruolo definito. Non solo. Su di lei Sachs interviene con passaggi originali anche rispetto al testo biblico. La regina si mostra al pubblico per la prima volta nelle sue stanze, durante un convivio privato con le ancelle:

Der könig, welche ich vor langen  
Mit meiner liebe hab gefangen,  
Daß er hat ein gentzlich wolgefallen  
An meinem thun und lassen allen  
Deß thu ohn forcht und schew ich leben,  
Thu umb den könig gar nicht geben:  
Was mir gefellt, thu ich zu mal<sup>286</sup>.

Quello che Vasti restituisce in prima persona allo spettatore è l'immagine di una moglie intenta al compiacimento di se stessa, indifferente agli ordini del marito ma capace di usare il vincolo matrimoniale come mezzo per acquisire più potere. La disobbedienza e la superbia sono le qualità su cui l'autore insiste anche nelle didascalie («*Man bringt die königin Vasti, die spricht gar stoltzmütig*»<sup>287</sup>). Le colpe della donna si estendono, però, a qualcosa dalle conseguenze se possibile ancor più gravi. Il comportamento della regina non è una minaccia solo per il re, il cui ruolo di governante viene offeso dalla sfrontata

<sup>285</sup> KG I, p. 116.

<sup>286</sup> KG XV, p. 90.

<sup>287</sup> KG XV, p. 95.

disobbedienza della donna, ma «ein fürbild zu laster und schanden» per l'intera comunità. L'esilio e la caduta in disgrazia di Vasti vanno visti anche e soprattutto in questa prospettiva: punire in maniera esemplare la sua disubbidienza per richiamare tutte le altre donne al ruolo di consorti sottomesse.

Il tema del marito offeso dalla superbia della moglie è comunque un tema già presente nella fonte biblica che, nel testo del 1559, poteva già essere la traduzione di Lutero nell'edizione del 1545<sup>288</sup>.

<sup>16</sup> DA sprach Memuchan fur dem Könige und Fürsten: Die königin Vasthi hat nicht allein an dem Könige übel getan / sondern auch an allen Fürsten und an allen Völckern in allen Landen des königes Ahasveros / <sup>17</sup> Denn es wird solche that der Königin auskommen zu allen Weibern / das sie jre Menner verachten fur ihren Augen und werden sagen / Der könig Ahasveros hies die Königin Vasthi fur sich kommen / Aber sie wollte nicht<sup>289</sup>.

A questo punto, però, Sachs inserisce una sua innovazione. Si tratta della scena del pentimento di Vasti, assente non solo nel testo 1536 ma anche nell'Antico Testamento.

Ach weh, warum hab ich mich lasse  
 Mein hoffertiges gmüth auff-blassen,  
 Daß ich mich hab dardurch verhetzt  
 Wider mein herren könig gsetzt,  
 Der mich het hertzlich lieb und wert  
 Und alles thet, was ich begert.  
 [...]  
 Daß ich und ander frawen leren  
 Unser männer halten in ehren,  
 Wie gott befalch in dem anfang.  
 Mit schmertzen ich ins elend gang  
 Von adel, wurden, ehr und gut  
 In schand und aller-tieffst armut<sup>290</sup>.

<sup>288</sup> Hans Sachs, oltre alla Bibbia, possedeva un numero considerevole di opere teologiche. Lo testimonia l'indice che egli compilò dei volumi che componevano la sua biblioteca privata. Si veda sopra p. 88 e note 209 e 210.

<sup>289</sup> Es 1,16-17; qui come per le altre citazioni dall'Antico e dal Nuovo Testamento, se non diversamente specificato, si fa riferimento alla traduzione luterana del 1545, consultabile on line all'indirizzo [www.lutherbibel.net](http://www.lutherbibel.net).

<sup>290</sup> KG XV, p. 96.

Il personaggio, quindi, subisce un cambiamento rispetto alla fonte. Di certo, siamo ancora lontani dal parlare di caratterizzazione in senso moderno: Vasti è un personaggio «piatto», che non si costruisce nel corso del dramma, né il passaggio dalla superbia al pentimento è frutto di una reale e progressiva presa di coscienza. È così immediato che ne mancherebbe anche il tempo. Assente è il conflitto interiore, così come non sopraggiungono personaggi o eventi nuovi a capovolgere la situazione iniziale. Lungi dal voler innescare nello spettatore una riflessione critica sulle possibili declinazioni e mutazioni del male, il cambiamento di Vasti mette in scena, piuttosto, una relazione del tipo causa-effetto, il dipanarsi repentino del filo che lega la colpa alla punizione: in breve, sembra dire Sachs, sul comportamento di Vasti c'è poco da riflettere e molto da imparare.

Nel seguire le considerazioni fatte nello specifico caso di questa commedia, secondo le quali la scelta di affidare una parte a Vasti «erlaubt [...] dem Autor, in der Spielhandlung, eine Lehre hinunterzubringen»<sup>291</sup>, sia permesso di aggiungere che proprio la messa in scena della sorte rovinosa della donna ha l'effetto di rendere ancor più tangibile ed efficace la didassi del dramma.

### III.3. *Esther*

Opposta al personaggio di Vasti è la protagonista Esther: timida e impaurita al momento della sua prima comparsa in scena, accompagnata nell'harem dal cugino-tutore Mardocheo, diviene quasi impietosa alla fine della commedia.

La prima differenza tra i due testi è già nel prologo, una novità che a dire il vero che non riguarda solo Esther ma tutti i personaggi della storia. Come già accennato, la breve introduzione al testo del 1536 omette ogni informazione sui protagonisti. Diversamente, nel dramma del 1559 l'araldo offre una presentazione di ognuno. Esther è descritta come una «jüdin von edlem stamm», «die tugentleich / entlich beim könig unterkam».

Arriva sul palcoscenico per mano di Mardocheo, mentre la accompagna al castello di Susa.

<sup>291</sup> B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., p. 274.

E1

*Hester hebt ihr hend auff unnd  
spricht:*

Mardoche, lieber vetter mein,  
Ich wil dir gantz gefolgig sein.  
Mein zuflucht ist zu Gott und dir.  
Ich bitt, du wölst halten ob mir,  
Weyl ich sonst niemand trewes hab.  
Mein eltern giengen mir zeytlich ab.  
Des bin ich ein elender weyß<sup>292</sup>.

E2

*Hester hebt ihr hend auff, sieht gen  
himel und spricht:*

Mardoche, lieber vetter mein,  
Ich will dir gantz gefolgig sein,  
Mein zuflucht ist zu gott und dir.  
Ich bitt, wöllest halten ob mir,  
Weyl ich sonst niemand trewes hab;  
Mein eltern giengen mir zeitlich ab,  
Verliessen mir nit grosses gut,  
Das den adel hoch machen thut.  
Deß wurd mir ring und gar nit vil  
Von meim vatter Abihail.  
Deß bin ich ein elender weyß<sup>293</sup>.

I due passaggi si distinguono solo per i tre versi in più della versione del 1559. Il confronto può considerarsi paradigmatico all'uso che Sachs fa di questo personaggio nei due drammi. La parte dell'eroina rimane perssoché la stessa, già a partire dal numero di scene che la vedono protagonista: undici nel testo in E1, dodici in E2; anche la differenza dei versi recitati (126 della seconda versione contro i 110 della prima) risulta di poco rilievo se messa in rapporto a quelli totali (ricordiamo 634 contro 1384). Stabilito, quindi, che la parte di Esther non ha subito modifiche o ampliamenti particolari, le cose sono un po' diverse se si estende il confronto ai passaggi dove sono gli altri personaggi a parlare di lei. Comune ai due drammi è l'epiteto «stella del mattino», usato per annunciare il l'arrivo della giovane ebrea al cospetto del re:

E1

*Der hoffmeister und herolt geen ab.  
Der narr spricht:*

Herrlein, thu dich in wenig schemen!  
Wilt du wider ein frawen nemen?  
Hat dich die erst vor nit gewitzigt?  
Ist dein hertz widerumb erhitzigt  
In lieb? schaw! dort kumpt dein luccern,  
Die leuchtet als der morgen-stern<sup>294</sup>.

E2

*Der hofmeister spricht:*

Ietzt werd ir allhie eine schawen,  
Dieselbig heyst Hester mit nam,  
Ein englisch bild mit zucht und scham,  
Die wird ewr gnad im hertzen gfallen  
Ob den andern jungkfrauen allen,  
Ietzt tritt sie gleich dort her von fern  
Und glenzet wie der morgenstern<sup>295</sup>.

<sup>292</sup> KG I, p. 116.

<sup>293</sup> KG XV, p. 99.

<sup>294</sup> KG I, p. 117.

<sup>295</sup> KG XV, p. 101.



Mentre nel primo dramma la frase è in appendice a una breve parte del *Narr*, nella seconda chiude un passo che l'*Hofmeister* dedica interamente a lei, dove a *morgenstern*, il gran maestro aggiunge «ein englisch bild mit zucht und scham». Procedendo nell'analisi si scopre, allora, che Sachs si occupa un po' di più di Esther ma in modo indiretto e incaricando del compito i personaggi minori. Nel passaggio che segue, assente in E1, è il *kemmerling* Hegay che declama a Mardocheo le tante qualità della giovane non ancora regina:

Wol unter alln junckfrawen rein  
Ist sie die tugenthafftst und züchtigst  
Und wird dem köng die aller-tüchtigst;  
Sie ist wol zogen und gar adelich,  
An leyb und gmüth gentzlich untadelich,  
Sie ist weiß, fürsichtig und gütig,  
Messig, still, schamhafft und demütig<sup>296</sup>.

Da quanto messo in luce si può dedurre che il poeta non aggiunge originalità al personaggio in sé, piuttosto tende a confermare e rafforzare in più momenti l'immagine positiva di Esther. La conferma, però, si compie non per voce di regnanti o potenti ma attraverso l'umile opinione dei loro sudditi o, per dirla con Sachs e con Lutero, del «gemeinen Mannes».

#### III.4. *Mardocheo*

Come per Esther, anche Mardocheo non viene menzionato nel prologo del 1536, e persino il testo del 1559 anticipa poche cose: di lui si viene a sapere che è giunto a Susa con la cugina Esther e che la forza sulla quale morirà Aman in origine era stata eretta per lui. Nient'altro.

Nel 1536 Sachs scrive su di lui soli 39 versi; e sebbene egli compaia più volte in scena, il suo personaggio è spesso limitato a una partecipazione muta<sup>297</sup>. In tutto, i passaggi che lo vedono prendere la parola sono quattro: l'arrivo al castello sdi Susa con Esther; l'episodio del lamento; la revoca del decreto di Aman e l'ordine dello sterminio dei nemici; alla fine, quando assieme a Esther

<sup>296</sup> KG XV, p. 104.

<sup>297</sup> Il primo caso riguarda il momento in cui rivela alla nuova regina la congiura contro il re, come ci dice la didascalia nel secondo atto (KG I, p. 118); il secondo quando si rifiuta di prostrarsi al cospetto di Aman (KG I, p. 123).

stabilisce la ricorrenza ebraica dei *Purim*<sup>298</sup>. Altri episodi importanti, come il trionfo a cavallo del re per le strade di Susa condotto da Aman<sup>299</sup>, vengono solo accennati. Diversamente, i turni che Sachs gli assegna nel secondo dramma sono più lunghi e contano complessivamente 187 versi. Quella di Mardocheo è infatti la parte con più ampliamenti. Eppure, come per Assuero, anche il suo caso va nella direzione di aggiungere a passaggi esistenti o di renderlo parte attiva di quelle scene, laddove in precedenza era stata prevista la sola presenza. Di originale c'è lo scambio di battute con il servitore Hegay, di cui si è detto prima a proposito di Esther, e il racconto e l'interpretazione del sogno, che Sachs pone a conclusione di questo secondo adattamento. Nel primo caso si tratta di un passaggio nuovo, che serve – come si è cercato di spiegare in precedenza – a descrivere meglio il personaggio di Esther. Il secondo rientra nella scelta di inserire in questa commedia gli *Apocrypha* luterani che, ai Capitoli 6 e 7 degli *Stücke Esther*, riportano il racconto e l'interpretazione del sogno, indicazione che il calzolaio in E2 segue alla lettera<sup>300</sup>. Sachs, quindi, ha voluto sicuramente dare più spazio al carisma di Mardocheo assegnandogli turni molto più lunghi; allo stesso tempo, però, i nuovi elementi non sembrano dare maggiore risalto né al personaggio né alla morale.

### III.5. *Aman e Zeres*

La vicenda del potente consigliere serve ad Hans Sachs come atto di accusa verso i comportamenti di certi uomini vicini al potere, accusati di conquistare la fiducia dei regnanti solo a fini personali. Il prologo di E2 descrive già bene il personaggio di Aman:

Dem [Mardocheo] wird der fürst Hammon abholt.  
Als ihn der nicht verehren wolt,  
Verklagt er disen jüden alt

<sup>298</sup> A questo riguardo occorre segnalare una differenza tra le versioni. Nel testo del 1539 la ricorrenza viene chiamata *Fastnacht* (KG 1, p. 131: «Das soll fürhin genennet sein / Die faßnacht alle Juden gemein»). Il testo più tardo, invece, la chiama più correttamente *Purim* (KG XV, p. 132: «Der tag sol fort genennet sein / Der jüden Purim all gemein»). Sulla questione di veda Ch. Baro, *Der Narr als Joker*, cit., in particolare pp. 104-110.

<sup>299</sup> KG I, p. 125.

<sup>300</sup> KG XV, pp. 130-132. In calce al Capitolo 6 degli *Stücke in Esther* della sezione *Apocrypha*, Lutero annota: «Dis stücke mag man lesen zu erst oder zu letzt / Denn der Trawm ist gewest fur der Geschicht / und die deutung der geschicht» ([www.lutherbibel.net](http://www.lutherbibel.net)).

Dem könig gfhlicher gestalt  
 Sambt den jüden in dem anschlag,  
 Daß mans solt würgen auff ein tag  
 In seinem gantzen königreich.  
 Das doch Hester, die tugendlich,  
 Entlich beim könig unterkam,  
 Daß Hammon selb mit schand und scham  
 Wurd von dem könig selb gefangen  
 Und an den galgen auffgehungen,  
 Den er Mardocheo hett gmacht<sup>301</sup>.

L'araldo racconta agli spettatori la parabola completa di Aman, di come dopo il rifiuto di Mardocheo a inchinarsi egli abbia deciso di vendicarsi convincendo il re della pericolosità dell'ebreo e di quella del suo popolo. E di come poi sia stata Esther a rivelare al marito le trame del satrapo condannandolo all'impiccagione. Sin dal prologo, dunque, Aman è una figura da guardare con sospetto.

Dei due testi, il secondo subisce una variazione consistente di versi: 158 contro i 56 del primo. Sebbene tra tutti i personaggi quella di Aman non sia la parte più ampliata – il primato, ricordiamo, va a Mardocheo –, a essa spettano le differenze più importanti ai fini dell'azione. All'inizio di entrambi i drammi, Aman è una figura di basso profilo. Durante la vicenda che vede in scena il racconto di Vasti, egli rimane ai margini. Entra preponderante nella *Handlung* solo dopo il rifiuto di Mardocheo a genuflettersi. In E2 Sachs si comporta come con altri personaggi, gli assegna una parte più lunga; tuttavia il suo caso presenta qualche fondamentale differenza. Stuplich, per esempio, vi scorge una «mehrdimensional angelegten Figur». Secondo la studiosa, è un personaggio che prende forma durante l'azione attraverso il conflitto con Mardocheo: «Der Konflikt zwischen Haman und Mardocheus ist vorprogrammiert, wird aber nicht in einer offenen Konfrontation der beiden ausgetragen, sondern handlungsaktivierend umgesetzt»<sup>302</sup>. Il suo caso richiede, quindi, una riflessione più approfondita.

Alcune scene che lo vedono protagonista sono completamente originali e così ben articolate da occupare buona parte degli Atti IV e V. Sachs ricorre anche all'inserimento di un nuovo personaggio rispetto alla commedia del 1536;

<sup>301</sup> KG XV, p. 88.

<sup>302</sup> B. Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, cit., p. 211.

si tratta di Zeres, la moglie di Aman. Presente già nel testo biblico, l'autore utilizza la donna a sostegno sia della narrazione (si capisce molto di più della parabola che colpisce il satrapo) sia del personaggio, che nei dialoghi con la moglie acquisisce un certo grado di complessità. Subito dopo la scena dell'invito di Esther ad Assuero e Aman, Sachs scrive un lungo dialogo che ha per protagonisti il satrapo e la moglie. Non si tratta di un intervento originale nella storia; Aman che riferisce con vanto dell'invito della regina e la decisione di far erigere una forca per Mardocheo sono entrambi elementi presenti nel racconto biblico. Eppure, quello che nel libro dell'Antico Testamento era contenuto nello spazio di pochi versetti<sup>303</sup> e in E1 occupava un monologo di dieci versi, qui acquisisce la forma di un lungo articolato dialogo tra i due. Ad Aman Sachs dedica anche il lungo soliloquio che apre il quinto Atto, che serve al personaggio a rivelare al pubblico la strategia per convincere il re a impiccare di Mardocheo. Presentato come *incipit* di una nuova parte e apparentemente slegato dalla scena che segue, il passaggio risulta di particolare impatto proprio perché in contrasto con quanto accadrà di lì a breve. Subito dopo, infatti, c'è un repentino cambio di luogo e di azione che vede in scena il re. Assorto nella lettura delle cronache del regno, Assuero si rammenta della congiura dei due *kemmerlinge* sventata da Mardocheo e fa chiamare Aman. Questi riceve l'ordine di portare proprio l'odiato nemico in trionfo per le strade della città affinché tutti possano ammirare e onorare colui che aveva salvata la vita al re. Aman ubbidisce e, nell'umiliazione dell'improvviso cambio di sorte, percorre le strade cittadine declamando a gran voce:

Secht zu, ir burger arm und reich,  
Mit solchen ehren der geleich  
Wird der könig ehren ein mann,  
Dem der könig groß ehr will than<sup>304</sup>.

Segue una didascalia molto dettagliata che da un lato dà precise indicazioni sui movimenti dell'uomo sul palcoscenico, dall'altro permette di introdurre nuovamente Zeres sulla scena:

<sup>303</sup> Es 5,10-14.

<sup>304</sup> KG XV, p. 116.

*Das schreyt er ein mal oder vier; und helt allmal still, führst ihn danach wider auß, Seres, die fürstin, gehet hinein und spricht.*<sup>305</sup>

Sachs, quindi, sebbene in questo secondo dramma continui a seguire il filo narrativo della fonte, su questo particolare episodio effettua dei grossi interventi rispetto alla Bibbia. Nei versetti 12 e 13 del sesto Capitolo del *Buch Esther* si legge:

<sup>12</sup> Vnd Mardachai kam wider an das thor des Königes. Haman aber eilet zu hause / trug leide mit verhülletem Kopffe / <sup>13</sup> und erzelete seinem weibe Seres vnd seinen Freunden allen / alles was jm begenet war Da sprachen zu jm seine Weisen und sein weib Seres / Jst Mardachai vom samen der Jüden / fur dem du zufallen angehaben hast / so vermagestu nichts an jm / Sondern du wirst fur jm fallen<sup>306</sup>.

Dopo aver accennato al particolare biblico del capo coperto nella didascalia che reintroduce Aman in scena, il nostro autore procede:

*Hammon kompt mit verhültem kopff und spricht:*  
Ach weh, weh, klag und hertzenleyd!  
Das reitt mich heut ohn unterscheyd:  
Da ich dacht, all mein sach stünd wol,  
So stet es leyds und unglücks vol,  
Das mich auff heut gar hat umbgeben.  
Nun vertrewst mich lenger zu leben.

Alle domande della donna, il satrapo racconta in dettaglio quanto successo. Del lungo monologo si riportano i dieci versi finali:

[...]  
Der könig gebot mir kurtzumm  
Den schentling jüdn Mardocheum  
In kron und königlicher wath  
Umb-zu-füren die gantzen statt,  
Ihm solch grosse ehr an-zu-thon:  
Da ist mein hertz betrübet von

<sup>305</sup> *Ibidem.*

<sup>306</sup> Es 6,12-13.

Und thut mich innigklich bekrenken;  
 Den jüden dacht ich heint zu hencken.  
 So hat das spiel umbgwend schlecht,  
 Daß ich must sein deß jüden knecht<sup>307</sup>.

Il fugace gesto di Aman, che nella Bibbia lo vede coprirsi il capo per la vergogna, dà spunto ad Hans Sachs per costruire una lunga e nuova scena. Lo scopo è sempre quello di mostrare la sorte di chi si dichiara nemico degli ebrei e di Dio e al tempo stesso rivelare l'umiliazione che ne può seguire. E di nuovo, il poeta-artigiano sceglie di indugiare più sulle conseguenze di una cattiva azione che non sulle sue cause. Aman e Vasti, entrambi personaggi negativi, ricevono sul palcoscenico del secondo dramma il ruolo importante di portatori di disvalori e un copione, in tal senso, carico di messaggi. Quanto detto trova conferma nei personaggi minori e nell'attenzione che anche qui Sachs ha per le figure negative.

### III.6. *I cospiratori Bigtàn e Tères*

Ai versetti 21-23 del Capitolo 2 del libro dell'Antico Testamento, si racconta come Mardocheo, venuto accidentalmente a conoscenza di una congiura che due eunuchi stavano ordendo per «mettere le mani sulla persona del re», ne abbia riferito alla regina sua cugina, e questa al sovrano. I due cospiratori, smascherati dunque dall'ebreo, sono condannati a impiccagione e la vicenda annotata nel libro delle cronache del regno. Nella commedia del 1536, e in maniera simile alla Bibbia, l'episodio è raccontato *off-stage*<sup>308</sup>; diversamente nel secondo dramma viene messo in scena e ampliato a tal punto da occupare buona metà del terzo Atto. Per prima cosa, Sachs introduce *ex novo* i personaggi dei due *kemmerlinge* (come Lutero Sachs non usa mai la parola «eunuco»), e li fa protagonisti di un lungo dialogo. La conclusione dell'episodio, che corrisponde all'impiccagione dei cospiratori, non avviene in scena. Al pubblico si mostrano solo i due uomini che, scudisciati dal boia, vengono cacciati fuori dal palcoscenico, verosimilmente verso il luogo dell'esecuzione. Anche qui, come per Vasti e Aman, Sachs insiste molto sulla punizione che segue la colpa. Che si tratti di esilio, umiliazione o condanna a morte, il castigo è sempre meritato e deve assolvere la funzione, deterrente, di intimorire chiunque decida di infrangere la legge divina (Aman verso Mardocheo e il popolo ebraico) o terrena (Vasti e i due *kemmerlinge* verso Assuero).

<sup>307</sup> KG XV, pp. 117-118.

<sup>308</sup> KG I, p. 118.

### III.7. *Ebrei e Persiani*

Nel testo biblico la guerra tra ebrei e persiani è raccontata con precisione di numeri: si descrive per primo l'eccidio di 500 nemici nelle campagne, poi quello di altri 300 dentro la cittadella di Susa, infine dello sterminio di 7500 uomini nel restante regno. Hans Sachs nella prima versione non inscena l'accaduto ma si affida a tecniche sperimentate: dapprima il gran maestro di corte riferisce non udito dell'uccisione di 500 nemici all'orecchio del re, il quale ne dà subito dopo notizia allo spettatore; poi una lettera recapitata da un messaggero proveniente «auß Moren-land»<sup>309</sup> riporta di 75.000 uomini caduti per mano degli ebrei.

In E2 l'episodio è pensato in maniera molto diversa e con nuovi personaggi, anche rispetto alla fonte. Qui l'ultimo Atto, il settimo, si apre con l'entrata in scena di tre membri della corte, uomini di Aman che, come dice la didascalia che ne precede l'ingresso, sono alla caccia di ebrei: «*Ihr drey gehn ein vom hofgsind als jäger*»<sup>310</sup>. I tre, rimasti fedeli al satrapo, vogliono vendicarlo uccidendo quanti più nemici. Ma all'avvicinarsi di altre voci, si nascondono in un angolo della scena. Segue Mardocheo accompagnato da altri due uomini, che giunge alla porta della città per strappare l'ordinanza di Aman e affiggere una nuova: per ordine del re ogni ebreo potrà ora prendere le armi contro costituisca una minaccia. A questo punto uno dei tre uomini nascosti viene allo scoperto e dopo un breve e concitato scambio di battute con Mardocheo chiama gli altri all'attacco:

*Da kompt das ander hofgesind, zeucht alls von leder, und schlagen mit den jüden, die wehre sich, biß das hofgesind alles fleuhet. Und lauffen all mit einander ab. Der könig geht ein mit der königin. Der hofmeister kompt, redt dem könig in ein ohr und spricht:*

Herr köng, sich hat ein lerman begeben,  
Daß fünffhundert mann verlorn ir leben,  
Sind durch die jüden heut umbkommen,  
[...]»<sup>311</sup>.

La battaglia termina con la fuga dei persiani inseguiti dagli ebrei e con il palcoscenico vuoto, pronto per la scena successiva. Pur privato dalla vista del vero massacro, lo spettatore assiste all'inizio dello scontro e comprende da solo

<sup>309</sup> KG I, p. 130.

<sup>310</sup> KG XV, p. 125.

<sup>311</sup> KG XV, p. 129.

chi sarà a soccombere. La decisione di portare in scena una battaglia può avere avuto più ragioni: per prima cosa garantire un effetto spettacolare ed entusiasmante; inoltre, dopo sei lunghi atti, gettare di colpo lo spettatore nell'animosità di un duello con tanto di armi; infine, dare plasticità ed effetto ai pochi versetti della fonte («Auch alle Obersten in den Landen und Fürsten und Landpfleger und Amtleute des Königs halfen den Juden; denn die Furcht vor Mardochai war über sie gekommen»)<sup>312</sup>. Insomma, Hans Sachs, autore oramai “maturo” di teatro, pare aver acquisito una certa conoscenza di alcune delle tecniche base della scrittura drammatica, perizia dimostrata anche nel lungo passaggio che ha preceduto e preparato lo spettatore alla battaglia: due scene pensate in maniera parallela e speculare che vedono dapprima i tre persiani in caccia di ebrei, e poi i tre ebrei in caccia di persiani. Si tratta di un intervento tutto originale e in virtù di ciò interessante; perché se da un lato veicola con più efficacia il messaggio didascalico, dall'altro funziona benissimo come momento ritardante, come spazio di attesa e di costruzione del *climax* (la battaglia) che avrà luogo di lì a seguire.

### III.8. *Il Narr*

Un'altra presenza rende particolari le due commedie su Esther rispetto a tutto il resto del repertorio sacro. Parliamo del buffone. Si tratta, infatti, degli unici due casi – anche se forse sarebbe meglio ridurli a uno solo – in cui Sachs inserisce il personaggio comico in un dramma a fonte biblica.

L'analisi numerica dei versi ci dà subito un'idea: ottantadue nella prima stesura, ottantotto nella seconda. La parte non subisce particolari cambiamenti, i turni di battuta sono quasi sempre gli stessi, raramente (in soli tre casi) vengono ampliati e i piccoli interventi non aggiungono mai niente di sostanziale. Solo in un caso l'aumento sembra avere la valenza di un commento personale che il *Narr* rivolge al re per gli errori commessi con la moglie Vasti. Christine Baro legge la circostanza come una «eine didaktische Interpretation»<sup>313</sup>, una traccia che il *Narr*-Sachs intende offrire al lettore/spettatore prima di giungere all'epilogo. Ci troviamo nel primo Atto di entrambi i testi e precisamente subito dopo il rifiuto di Vasti a partecipare al banchetto di Assuero. Il *Narr* commenta così l'azione nei due drammi:

<sup>312</sup> Es 9,3.

<sup>313</sup> Ch. Baro, *Der Narr als Joker*, cit., p. 106.



E1  
 Der narr spricht:  
 Sie thet heymlich herwider  
 brummen,  
 Het dort bey ir der weyber vil,  
 Umb dich gebs nit ein byren-stil,  
 Nach ungehorsamer weyber sitt  
 [...] <sup>314</sup>.

E2  
 Der narr spricht:  
 Sie thet stözllich herwider brummen  
 Und zeygt mit trutzing Worten an,  
 Sie hett bey dir gar nichts zu than,  
 Hett dort der edlen weyber vil,  
 Umb dich geys nit ein bierenstil.  
 Derhalb gedenck ich aller massen,  
 Du habst irn zaum zu lang gelassen,  
 Iren mutwillen im anfang,  
 Das findt sich mit ir im außgang  
 Nach ungehorsamer weyber sitt  
 [...] <sup>315</sup>.

In due casi accade anche il contrario, ovvero che la parte del buffone venga persino cancellata<sup>316</sup>. A scomparire nella seconda versione è anche il nome di battesimo del *Narr*, che Assuero nel primo dramma chiamava con il nomignolo *Heintz*<sup>317</sup>.

Il personaggio comico della commedia di Esther è quello che si suole descrivere *Hofnarr*, sia per il rapporto di confidenza intrattenuto con il sovrano (a cui si rivolge con i vezzeggiativi *Herrle* o *Herrlein*), sia per l'accessorio del copricapo, caratteristico dei buffoni di corte<sup>318</sup>. Egli, tuttavia, possiede altri *topoi* ascrivibili al buffone della tradizione tardo-medievale. È un intrattenitore (e il suo strumento, il piffero, è uno dei più classici), è un misogino, i suoi bisogni più urgenti sono il mangiare e il bere, ed è assolutamente volgare. Tuttavia, il buffone di questa commedia sembra indossare anche i panni del *Narr* saggio e moralista, che sa e può giudicare i potenti e prevederne le sorti. Così non ha

<sup>314</sup> KG I, p. 113.

<sup>315</sup> KG XV, p. 93.

<sup>316</sup> Si tratta di due brevi interventi, di quattro versi ognuna, con i quali il *Narr* si inserisce nella recita ma, come di regola, senza prendere parte all'azione. La prima apre il terzo e ultimo Atto di E1, e con esso la scena del banchetto negli appartamenti di Esther, al quale erano stati invitati il re ed Aman (KG I, p. 122). La seconda, quasi a seguire, in cui predice al satrapo l'imminente cambio di sorte che lo attende (KG I, p. 123).

<sup>317</sup> In E1, a inizio del primo Atto, il re entra in scena invitando tutti i presenti al banchetto dei festeggiamenti. Assuero conclude dando ordine al *Narr* di far imbandire la tavola: «Heintz, sprich, das man zu tisch auff-trag!» (KG I, p. 112).

<sup>318</sup> KG I, pp. 127-128; KG XV, p. 122. Si veda a tal proposito Ch. Baro, *Der Narr als Joker*, cit., p. 104.

timore di rimproverare Assuero di aver lasciato Vasti a «briglie sciolte», né di muovere pesanti accuse contro Aman.

Gesell, du hast dsach ubesehen.  
 Du mainst, dir solt die ehr geschehen.  
 Wie schmecken dir nun diese mucken?  
 Du must dich cor dem Juden bucken.  
 Du thest dich heut nit recht gesegnen.  
 Es wirt dir schir auffs armbrost regnen<sup>319</sup>.

Si rivolge così al satrapo subito dopo l'ordine del re di condurre Mardocheo in trionfo per la città. E usa toni ancor più diretti e irritati prima dell'impiccagione:

Ich wolt dirs vor wol gesagt haben,  
 Du wüerst dir selbst ein gruben graben  
 Und würdest selbert darein fallen.  
 Geschech solchs den ohrenblasern allen,  
 Die fromb leut in den kessel hawen.  
 Ich wolt selber ein galgen bawen  
 Und strick umb diese kappen kauffen,  
 Solt ich ein monat nacket lauffen<sup>320</sup>.

Insomma, egli dispensa pareri e critiche, aggiunge i propri commenti all'azione, eppure non vi prende mai parte. Piuttosto, invece dei personaggi della commedia, che mai reagiscono ai suoi consigli né alle sue ramanzine, come interlocutore egli sceglie il pubblico:

Es fällt jedoch auf, dass keine der Figuren auf seine Äußerungen reagiert. [...] Er ist also als Figur weniger auf die Bühnenhandlung als auf das Publikum bezogen, das zum eigentlichen Adressaten seiner Reden wird. Eine zentrale Funktion des Narren in den *Hester*-Dramen ist es, das Bühnengeschehen zu kommentieren und so dem Zuschauer als Interpretationshilfe zu dienen, indem er die Handlungen und Motivationen

<sup>319</sup> KG I, p. 125. Il passaggio è rimasto, se non per qualche variazione ortografica, pressoché invariato nella versione più tarda (KG XV, p. 116).

<sup>320</sup> KG I, p. 122; anche in questo caso Sachs riporta tutto fedelmente in E2 (KG XV, pp. 127-128).

der anderen Figuren erläutert und sie charakterisiert. Er dient somit der Steigerung der didaktischen Wirkung und der Rezeptionssteuerung für das Publikum<sup>321</sup>.

E se il re non accenna la minima reazione ai suoi rimbrotti – mai troppo educati – come quello sulla decisione di riprendere moglie,

Herrlein, thu dich ein wenig schemen!  
Wilt du wider ein frawen nehmen?  
Hat dich die erst vor nit gewitzigt?  
Ist dein hertz widerumb erhitzt  
In lieb? [...] <sup>322</sup>.

il *Narr*, da parte sua, non si riguarda a commentare i retroscena della vicenda di Vasti direttamente alle donne del pubblico:

Ich laß euch wol mandat außschicken.  
Ir wird den beltz nit gar zuflicken,  
Den Simon werdt ir nicht vertreybn,  
Er wirt dennoch herr im hauß beibn.  
Wölt ihrn aner mit gwalt uber kriegen,  
So müst ihr all allein liegen<sup>323</sup>.

Le domande, allora, alle quali provare a rispondere sono: come mai Sachs sceglie di inserire il personaggio comico in un dramma sacro e perché, soprattutto, lo conserva anche nella seconda versione?

Nel primo dramma vi sono alcuni indizi che ci dicono come l'autore riveli ancora una certa affezione alla farsa: la presenza del nome «Heintz» (che scompare nel secondo), il termine «faßtnacht» con cui Mardocheo chiama la festa

<sup>321</sup> Ch. Baro, *Der Narr als Joker*, cit., p. 108. Si veda anche B. Stuplich, *Zur Dramentechnik*, cit., pp. 284 ss.

<sup>322</sup> KG I, p. 117. Per il testo del 1559, invece, KG XV, p. 100.

<sup>323</sup> KG I, pp. 114-115. Nella commedia del 1559, il passaggio è in pratica rimasto invariato (cfr. KG XV, p. 95), e presenta in toni faceti un fondamento della morale coniugale luterana: si dice alle mogli presenti di non temere, esse non avranno pellicce logore da rammendare perché i loro «mezzi-uomini» (*Simon* sta per *Siemandl*, antico termine per definire l'«uomo effeminato») non le caceranno mai di casa (come è stata cacciata Vasti). Se vogliono essere loro le padrone, potranno farlo ma solo accanto a dei mariti che non sono veri mariti. E di notte dovranno rassegnarsi a dormire da sole.

ebraica<sup>324</sup> (e che diventa poi più correttamente *Purim* nella seconda versione<sup>325</sup>), la conclusione della *pièce* con una danza sul palcoscenico di tutti i personaggi (il dramma del 1559 termina invece con il racconto e l'interpretazione del sogno di Mardocheo), infine la marcata gestualità corporea del primo *Narr* (ridotta di misura in seguito<sup>326</sup>) dimostrano, secondo Wolfgang Michael, che il Sachs del primo dramma è ancora e soprattutto uno scrittore di *Fastnachtspiele*<sup>327</sup>. Il secondo testo, molto più lungo e più marcatamente imperniato sull'aspetto della punizione, si era proposto probabilmente mire differenti dal primo e, forse, differenti luoghi di rappresentazione. A questo poi si aggiunga la conclusione alla quale giunge Baro, che indica nel *Narr* di *Esther* il bisogno dell'autore «um schon in der Spielhandlung, ein Sprachrohr seiner Moral zu installieren»<sup>328</sup>. Se allora il *Narr* anticipa già nella *Handlung* le conclusioni che saranno dell'araldo nell'epilogo, ciò vuol dire che Sachs usa il personaggio non per agire sul piano del racconto ma per condurre chi sta fuori da esso (lo spettatore) verso quelle conclusioni.

Il secondo dramma, benché formalmente epurato di certe reminiscenze farsesche, sembra non voler rinunciare al personaggio comico proprio in virtù di questo suo ruolo – altamente didascalico – di commentatore esterno all'azione. E non si dimentichi che i toni accesi dei suoi commenti hanno una valenza chiave soprattutto se associati o riferiti ai personaggi “negativi”. Se al cuore del re il *Narr* rimprovera – con toni di smorfia ma in fondo bonari – una certa cedevolezza alle lusinghe all'amore, sulla perfidia di Vasti e Aman non fa alcun tipo di sconto.

#### IV. *Per riassumere*

Le due commedie di *Esther* si chiudono, come detto all'inizio di questo capitolo, con due epiloghi identici. Questo ci obbliga a considerare che la morale sottostante al secondo lungo dramma è, e rimane, quella pensata per il testo

<sup>324</sup> KG I, p. 131.

<sup>325</sup> KG X, p. 132.

<sup>326</sup> Ch. Baro, *Der Narr als Joker*, cit., p. 109.

<sup>327</sup> W. Michael, *Das deutsche Drama*, cit., p. 336. A questo proposito si veda anche sopra, pp. 216-217 e nota 271.

<sup>328</sup> Ch. Baro, *Der Narr als Joker*, cit., p. 110.

del 1536: con i numerosi ampliamenti, le aggiunte e l'introduzione dei nuovi personaggi il messaggio nel 1559 non cambia, piuttosto insiste su quanto detto ventitré anni prima. Delle sei morali dell'epilogo, le prime cinque sono esemplificate sugli altrettanti protagonisti della storia: la prima, che tocca a Vasti, rende ben chiara la sorte rovinosa delle mogli disubbidienti; la seconda esalta la gloria che Dio riserva alle donne virtuose, pie e ubbidienti come Esther; la terza mostra il destino cui vanno incontro i cattivi consiglieri e gli adulatori del potere che si muovono solo per questioni o rivalse personali; la quarta, al contrario, loda le virtù di uomini di Dio come Mardocheo, che sanno agire con equità per amore del popolo; infine, la quinta parla del sovrano giusto ma severo nel giudicare anche gli errori delle persone a lui vicine. La sesta e ultima morale riguarda Dio, di come nella sua infinita misericordia Egli abbia scelto una donna per salvare il Suo popolo e di come alla fine ogni cosa avvenga solo per Sua volontà.

Tutto questo Sachs lo riassume in maniera ancora più sintetica nei quattro versi che precedono il commiato:

Solchs ist uns für augen gestellt,  
 Zu fliehen hochmut und falschheit,  
 Annemen demut und frumkeit,  
 Gerechtigkeit in allen sachen.  
 Als denn wird uns gott auch groß machen,  
 Daß unser ehr grün, blüh und wachß.  
 Das wünschet zu Nürnberg Hans Sachß<sup>329</sup>.

La commedia è quindi dedicata alla città di Norimberga, ma è soprattutto ad alcuni dei suoi abitanti che Hans Sachs fa parlare i suoi personaggi. Alle mogli, perché non contravvengano alla regola dell'ubbidienza; ai falsi adulatori, che servono i potenti solo per interesse personale e dimenticano il bene comune; infine al rappresentante del potere nel massimo della sua espressione, sia esso governo cittadino, principe o imperatore: occorre esercitare la propria autorità con giustizia e severità e non cedere alle false lusinghe affidandosi, invece, ai consigli dei veri uomini di fede. E la scelta di insistere sul ruolo dei personaggi negativi rientra bene nella linea della morale didascalica del dramma protestante della *Frühe Neuzeit*. Poiché per indurre l'uomo alla pratica del bene, la strada più battuta è sempre quella di attingere ai sentimenti della paura e dello spavento,

<sup>329</sup> KG I, p. 133; KG XV, p. 134.

stati d'animo che solo la visione del male e delle sue conseguenze può suscitare.

Per ultima sia concessa una riflessione sul *Narr*, nei cui panni sicuri l'autore cala se stesso e, con indosso la maschera, può gridare finalmente a deboli e potenti la sua verità.

## Tragedia mit 9 personen, die aufferweckung Lazari, unnd hat 3 actus.

### I. Premessa

Hans Sachs affronta per la prima volta il tema della resurrezione di Lazaro in un *Meisterlied* del 1527, *Der verstorbene Lasarus, ein "wunderthat"*<sup>330</sup>. La riprende ancora in un canto del 1535, *Die drey erweckten doten*<sup>331</sup>, e nel 1538 in uno *Spruchgedicht* allegorico dal titolo *Die drey todten, so Christus aufferwecket hat*<sup>332</sup>. Nel 1551 ne fa un testo teatrale. Tra i drammi dell'ultima fase, *Die aufferweckung Lasari*<sup>333</sup> è uno dei più brevi (tre atti per 456 versi) e con meno personaggi (nove in tutto). La fonte, dichiarata come di consueto nel prologo, è il Capitolo 11 del Vangelo di Giovanni.

L'argomento della resurrezione, che il Nuovo Testamento racconta in tre diversi episodi<sup>334</sup>, era nel dibattito protestante un tema su cui Lutero aveva più volte insistito. Il riformatore la considerava uno dei cardini della fede cristiana in quanto dimostrazione della doppia natura di Dio<sup>335</sup>. In un sermone del 1518, citando direttamente il commento di Agostino, il frate aveva spiegato come ognuno degli episodi rappresentasse un particolare tipo di peccatore («Durch diese drey todten werden verstanden nach der Lere Sancti Augustini dreierley

<sup>330</sup> Cfr. KG XXV, p. 22.

<sup>331</sup> Cfr. KG XXV, p. 95.

<sup>332</sup> KG I, pp. 296-300.

<sup>333</sup> *Tragedia mit 9 personen, die aufferweckung Lazari, unnd hat 3 actus*, in KG X, pp. 242-255.

<sup>334</sup> La resurrezione della figlia di Giairo (Marco, 5,21-43); la resurrezione del figlio di una vedova a Nain (Luca, 7,11-17); la resurrezione di Lazzaro (Giovanni, 11, 1-44).

<sup>335</sup> «Die Zweinaturenlehre». Per l'argomento si rimanda in particolare a U. Asendorf, *Die Theologie Martin Luthers nach seinen Predigten*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottingen 1988, pp. 115-148.

geschlecht der Suender»<sup>336</sup>). Per Lutero, il giovane Lazzaro, chiuso da quattro giorni nel sepolcro, non conosce altra natura che il proprio peccato, isolato nella tomba/prigione che egli stesso ha costruito attorno a sé, seppellendosi dei suoi peccati. Privatosi della grazia divina, egli ha finito per allontanarsi da Dio e dal suo popolo. Il cattivo odore emanato dal corpo, oramai in avanzato stato di decomposizione a quattro giorni dalla morte, indica il grave stato di corruzione nel quale versa la sua anima.

Lazarus bezeichnet, die in der Suende also verhaft sind, und geben frey über die schantz, komen in ein gewonheit, welche in eine natur wird gewandelt, wissen nicht anders denn suendigen, stincken und sind vergraben in der Suende. Dazu gehoert viel Arbeit. [...] Aber in diesem geschicht hat Christus auffgesehen gen Himmel und gesagt: Vater, ich danke dir, das du mich erhoeret hast, und schrey mit lauter stimme: Lazare, Lazare, kom erfuer &c., und er ist herfuer komen, gebunden hende und fuesse, auch sein angesicht, und den haben di Apostel muessen auflosen. Das ist das grab und kerker, die verhertung der Suende<sup>337</sup>.

Di fronte a uno dei temi cari a Lutero, nel 1551 Sachs decide di metterlo in scena «tragedi-weiß». L'utilizzo del termine "tragedia" potrebbe sembrare in contraddizione con un episodio che in fondo si conclude con la resurrezione del giovane. Ma Hans Sachs, in realtà, considera più importanti le conseguenze "tragiche" cui porteranno le rivelazioni che i farisei, in conclusione di dramma, si apprestano a fare alle autorità sul nuovo miracolo appena compiuto da Gesù di Nazareth.

## II. *Struttura*

### II.1. *Prologo*

Come detto, il dramma si compone di tre atti e della cornice. Il primo personaggio a comparire è come d'abitudine l'araldo che, completate le consuete formule iniziali, annuncia ai presenti la messa in scena di un episodio del Vangelo di Giovanni:

<sup>336</sup> M. Luther, *Werke*, WA, *Schriften*, Bd. I, p. 273.

<sup>337</sup> *Ivi*, p. 274. Sul tema di Lazzaro si rimanda in particolare a W. Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, cit., pp. 169-172.



Ein tröstliche evangelian  
 Wöl wir halten tragedi-weiß,  
 Gott, dem Herren, zu lob und preiß  
 Und uns zu trost, welcher der lieb  
 Johannes am eilfften beschrieb,  
 Wie kranck lag zu Bethania  
 Lasarus [...] <sup>338</sup>.

Il passo di apertura è lungo trentadue versi. Come prima cosa l'araldo rivela la fonte e la sua collocazione nelle Scritture («welcher der lieb / Johannes am eilfften beschrieb»), procede poi a un riassunto dei principali fatti. Il pubblico viene così a sapere di Lazzaro morente, di Maria e Marta che, preoccupate per il fratello, mandano a chiamare in aiuto Gesù. Di questi che invece attese due giorni prima di partire per Bethania, della morte di Lazzaro e della disperazione delle due donne che, passati oramai quattro giorni, avevano perso la speranza di un miracolo del Nazareno. E infine della resurrezione.

Sein schwester aber theteth kleglich,  
 Glaubten nit, das Christus durch Gott  
 In kundt erwecken von dem todt,  
 Weil er schon stinckendt war und schmecket.  
 Iedoch Christus in aufferwecket  
 Vom tode wider zu dem leben;

Per ultimo aggiunge come gli ebrei ostacolassero «seiner wunderthat» e conclude:

Wie sich das verlossen hat,  
 das wert ir hören unde sehen  
 Mit worten und der that geschehen.  
 Nun seit stil, biß das endt thut nehen! <sup>339</sup>.

L'esortazione al silenzio e il *Dreireim* annunciano l'imminente inizio della *histori*.

<sup>338</sup> KG X, p. 242.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

## II.2. *Nucleo narrativo*

Il primo Atto presenta subito una particolarità: partendo dal breve antefatto raccontato nella fonte nei primi tre versetti, e con l'*escamotage* di qualche piccola anticipazione sulla *fabula*, Hans Sachs compone tutta questa prima parte sull'opposizione di due scene, speculari e complementari e, per quello che ci riguarda, originali rispetto all'*incipit* molto più conciso del modello.

JOHANN 11

<sup>1</sup> Es lag aber einer kranck / mit namen Lazarus / von Bethania / in dem flecken Maria und irer schwestern Martha.

<sup>2</sup> Maria aber war, / die den Herrn gesalber hatte mit salben / und seine Füße getrucket mit jrem har / Derselbigen bruder Lazarus war kranck.

<sup>3</sup> Da sandten seine Schwestern zu jm / und lessen jm sagen / Herr /sihe / den du lieb hast / der ligt kranck.

Il luogo di avvio del racconto biblico è la Giudea, in particolare il piccolo villaggio di Bethania dove abitano Lazzaro e le sorelle. Sachs apre qui il dramma con le stesse figure della fonte, per le quali scrive un lungo passaggio. La seconda scena è ambientata invece a Gerusalemme e i protagonisti sono un fariseo e un rabbino. I due dialoghi posti ad apertura di dramma servono sicuramente a dare al lettore/spettatore le necessarie contestualizzazioni narrative e spaziali. Come esempio si riporta di seguito la parte conclusiva del primo:

*Marta spricht:*

O wer weyß, wo er ietzundt sey!  
Er ist lang nit gwest in Judea.

*Maria spricht:*

Er durch-wandert Galilea,  
Thut das evangeli verkünden  
Dem volck, vergebung aller sünden;  
Wann als er nechst bey uns thet predigen,  
Da stelten im nach, zu beschedigen,  
Die hohenpriester und Phariseer,  
Die schrifftglerten und Saduceer.  
Die kunden sein lehr nit mer leyden.  
[...]

*Marta spricht:*

Ich glaub, wenn iemandt würt gesandt  
 Vin uns, ich glaub, dae er noch kôm,  
 Heimlich sich unser noht annöm  
 Zu uns her gen Bethania.

[...]

Das er kumb und helff uns in noht,  
 Eh unser bruder sterbe todt<sup>340</sup>.

Oltre della malattia di Lazzaro, al pubblico si ricorda (lo aveva già anticipato l'araldo) che le sorelle abitano in un piccolo villaggio della Giudea chiamato Bethania («Zu uns her in Bethania»), e si aggiunge che Gesù è in Galilea, dove è stato costretto a fuggire a causa dei farisei e sacerdoti.

A seguire, con un salto spaziale ma non temporale (è chiaro che non vi è uno scarto di tempo tra le due scene), Sachs introduce gli altri due personaggi: Abraham il fariseo e Mose il sacerdote, che riferiscono in prospettiva contraria i medesimi fatti appena raccontati dalle sorelle.

*Sie gehen beide ab. Abraham, der Phariseer, und rabi Mose kommen und Abraham spricht:*

Wo ist ietzunder der Jesus,  
 Welcher sich nennet, er sey Christus,  
 Der Mesias una war heylandt,  
 Der von Gott sey dem volck gesandt  
 Israel nach sag der propheten?<sup>341</sup>

Il secondo Atto rispetto al primo si articola in più scene (che sono sei e coinvolgono tutti i personaggi). Sachs riprende il Vangelo di Giovanni, incentrando quasi tutta la parte sulla figura di Gesù Cristo, presente in quattro delle sei scene. L'Atto si apre con la notizia giunta in Galilea di Lazzaro morente, dopo dei due giorni che Gesù attende prima partire per la regione di Gerusalemme, decisione che egli prende contro i timori dei discepoli e i consigli a non tornare. L'episodio raccontato da Sachs rimane fedele alla fonte:

<sup>340</sup> KG X, pp. 243-244.

<sup>341</sup> KG X, p. 244.

JOHANN, 11

HANS SACHS

<sup>16</sup> Da sprach Thomas / der genennet ist  
Zwilling / zu den Jüngern / Lasst uns  
mit ziehen / das wir mit jm sterben.

*Thomas spricht:*  
Nun last uns all zihen mit dem  
Und mit im zu Jerusalem  
Sterben! Was wirt nit anders dran,  
Wir werden mit zu boden gahn<sup>342</sup>.

Segue il viaggio di Gesù e discepoli verso Bethania. Il cambio di luogo tra la Galilea e la Giudea avviene a scena aperta, come ci indica lo stesso Sachs nella didascalia che indica il passaggio tra i due momenti, una vera indicazione di regia e tra le più interessanti del dramma:

*Sie gehen auff der pün hin unnd her. Marta kumbt, felt im zu fussen und spricht:*

In questo caso l'autore dà istruzioni precise agli attori che non lasciano il palcoscenico ma vi rimangono con una funzione precisa: simulare un viaggio, muovendosi «auff der pün hin und her». L'arrivo a destinazione – e quindi l'avvenuto cambio di luogo – è segnalato dall'entrata in scena di Martha<sup>343</sup>.

Diversamente da quanto accaduto con il primo Atto, nel secondo Hans Sachs si affida molto di più al modello, ricorrendo spesso alle stesse parole dell'Evangelista, come si può vedere nel dialogo tra Gesù e Pietro:

<sup>342</sup> KG X, p. 247.

<sup>343</sup> Capita spesso, invece, che per indicare un passaggio di luogo Sachs ricorra alle cosiddette «didascalie interne» o implicite (in tedesco dal più espressivo termine *Wortkulissen*), come avviene nell'Atto II, Scena II dove Gesù annuncia: «Last uns nein zu dem flecken gehen, / Heimzusuchen Lasarum, den / Todten, dadurch sich Gottes ehr / Und sein wort sich außbreit und mehr» (KG X, p. 248).

JOHANN, 11

<sup>9</sup> Jesus antwortete: Sind nicht des Tages zwölf Stunden? Wer des Tages wandelt, der stößt sich nicht; denn er sieht das Licht dieser Welt.

<sup>10</sup> Wer aber des Nachts wandelt, der stößt sich; denn es ist kein Licht in ihm.

HANS SACHS

*Jesus spricht:*

Ey Peter, waist du nit? Es sinn  
Zwölff stunde in eim gantzen tag,  
Und wer des tages wandeln mag,  
Der selbige der stößt sich nicht,  
Weil er des licht des tages sicht;  
Wer aber wandelt bey der nacht,  
Der stößt sich, und das selbig macht,  
Das gar kein lichte in im ist,  
Das im vor leuchtet [...] <sup>344</sup>.

o in quello con Martha:

JOHANN, 11

<sup>25</sup> Jhesus spricht zu jr / Ich bin die  
Aufferstehung und das Leben / we an  
Mich gleet / der wird leben / ob er  
gleich stürbe /

<sup>26</sup> Und er da lebet und gleubet an mich  
/ der wird nimer mehr sterben. Geube-  
stu das?

HANS SACHS

*Jesus spricht:*

Weist nit? Ich bin nach der schrift sag  
Die aufferstehung und das leben,  
Wenn wer an mich gelaubet eben,  
Der wirt leben, ob er gleych stürb,  
An einer kranckeyt er verdürb;  
Wer aber lebt und glaubt an mich,  
Der wirt nit sterben ewiglich.  
Sag, Marta, ob du glaubest das! <sup>344</sup>.

Le aggiunte sono poche e servono più che altro da collante narrativo. È quanto accade nel breve monologo di Maria, al quale segue l'entrata in scena dei due ebrei, giunti in atto di cordoglio dalla donna. Nel brano evangelico il passaggio dalla scena precedente è molto più rapido:

JOHANN 11

<sup>30</sup> Denn Jhesus war noch nicht in den Flecken komen / sondern war noch an dem ort / da jm Martha war entgegen komen.

<sup>31</sup> Die Jüden / die bey jr im Hause ware und trösteten sie / da sie sahen Mariam / das sie eilend auffstund und hin aus gieng / folgeten sie jr nach / und sprach / Sie gehet hin zum Grabe / das sie daselbs weine.

<sup>344</sup> KG X, pp. 246-247.

<sup>345</sup> KG X, pp. 248.

La conclusione di questo secondo Atto è affidata ai commenti del rabbino e del fariseo:

*Abraham spricht:*

Sie geht zu dem grabe allein,  
Das sie salben klag un weyn,  
Weil ir hoffnung auff Jesu stundt.  
Warum macht er in nit gesund,  
Eh das er starb, der gute man?

*Rabi spricht:*

Hat er der blinden augen auff than,  
Was kündt auch nit verschaffen der,  
Das dieser nit gestorben wer,  
Weil in der het so lieb forhin.  
Derhalben halt ich nichts auff in.  
Im hecht allein der pöffel ahn,  
Der die geschrift nit lesen kan.  
Kumb! Wir wöllen auch nach hin gahn.

*Sie gehen beidt auß*<sup>346</sup>

Nel terzo Atto ritorna la struttura organizzata su due scene: la resurrezione di Lazzaro, cui assistono (e partecipano) tutti i personaggi del dramma, e un dialogo tra i due ebrei, che si conclude con la decisione di riferire al Consiglio i fatti miracolosi di cui sono stati appena testimoni. Cristo e i discepoli sono oramai a Bethania. Il cambio di luogo è comunicato tramite una *Wortkulis* di Gesù che annuncia: «Nun sey wir bey Bethania / Dort kumbt Maria und Marta». Poi è Maria, con un'altra didascalia interna, a indicare sul palco la presenza di un sepolcro: «Schaw, lieber Herr! da ist sein grab!»<sup>347</sup>.

Verso la fine dell'Atto, Sachs regala a Lazzaro un breve passaggio, originale rispetto alla fonte che non concede alcuna parola al giovane. Il dramma a questo punto è quasi giunto a conclusione. Ritornano in scena i due ebrei con un dialogo che riallinea la recitazione ai versetti 47-57 del Vangelo. Il sigillo del *Dreireim* annuncia la conclusione della terza e ultima parte.

<sup>346</sup> KG X, pp. 249-250.

<sup>347</sup> KG X, pp. 250-251.

### II.3. *Epilogo*

Prende parola l'araldo che recita per quarantaquattro versi. Del racconto evangelico, appena andato in scena, si rimarca allo spettatore il carattere di servizio divino e di «specchio consolatorio».

Die evangelische histori  
Dient zu der Gottes ehr und glori  
Und ist uns ein tröstliches spiegel,  
Unser urstendt ein wares siegel<sup>348</sup>.

Il messaggero procede quindi a esporre le morali legate ai personaggi. Lazzaro «bedeut / Auff erdt ein armer sündler heut»; Marta «die christlich gmein, / Welche des sünders todt beweinen»; Cristo, colui che «in seinem evangelium [...] rüffet dem sündler» e «in vom todt erwecket». Infine i farisei, ai quali rivolge versi dai toni molto duri. Al peccatore risvegliato a nuova vita, l'autore oppone il destino di rovina cui vanno incontro i nemici del Vangelo:

[...] der Phariseer schar  
Auch darob wirt entrüstet gar,  
Weil ire gsetz und menschen-fund  
Durchs evangeli fallen thund<sup>349</sup>.

## III. *I personaggi*

### III.1. *Gesù*

È il personaggio che recita più a lungo (72 versi sui 456 totali). Eppure, nel confronto con la fonte, la parte risulta ridimensionata. Hans Sachs, pur non tagliando nulla alla figura del Vangelo, costruisce attorno a essa una compagine più ricca di personaggi. Ciò ha come prima conseguenza un riequilibrio generale tra le parti. Sia sufficiente dire a tal merito che nel testo di Giovanni Gesù compare in oltre i due terzi del racconto, vale a dire in 38 dei 53 versetti che fanno da fonte al dramma; mentre Hans Sachs, sulle dieci scene totali, impiega il personaggio in cinque. Le sue battute sono quasi sempre una versione “rimata”

<sup>348</sup> KG X, p. 254.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

dei versetti dell'Evangelista, e anche nella mimica il Gesù della tragedia ricalca da vicino il modello, come accade nella scena della resurrezione dove il racconto procede fedele anche attraverso il paratesto: il pianto di Gesù; lo sguardo rivolto al cielo prima del miracolo; il tono alto della voce con cui chiama il giovane morto a uscire dal sepolcro diventano in Sachs indicazioni di regia.

JOHANN 11

HANS SACHS

<sup>35</sup> Und Jhesu giengen die Augen uber.*Jesus weinet und spricht:*<sup>349</sup>

<sup>41</sup> Da huben sie den stein ab / da der  
Verstorbene lag. Jhesus aber hub seine  
Augen empor / und sprach [...].

*Man hebet den steyn ab. Jesus  
schawet gen hymmel unnd spricht*<sup>350</sup>:

<sup>43</sup> [...] rieff er mit lauter stimme /  
Lazare kom her aus.

*Jesus schreit laut:*<sup>352</sup>

### III.2. *Maria Magdalena e Martha*

Le due sorelle aprono, come detto, il dramma con un lungo dialogo che espone in forma drammatica il breve antefatto del modello. Ad eccezione di questo primo Atto, nato dal bisogno di definire il contesto dell'azione, sia con precisi riferimenti spaziali sia con soluzioni interpretative, Sachs non aggiunge molto ai due personaggi femminili. Nella maggior parte dei casi, similmente a quanto fatto con Gesù, l'autore recupera dalla fonte parole e gestualità. Si riportano alcuni passi di esempio:

<sup>350</sup> KG X, p. 250.<sup>351</sup> KG X, p. 251.<sup>352</sup> *Ibidem*.



JOHANN, 11

<sup>21</sup> Da sprach Martha zu Jhesu / HErr,  
weresttu hie gewesen / mein Bruder  
were nicht gestorben!

<sup>22</sup> Aber ich weis auch noch / das was  
du bittest von Gott, das wird dir Gott  
geben.

<sup>28</sup> UND da sie das gesagt hatte / ging  
sie

hin und rief ihre Schwester Maria  
heimlich / und sprach / Der Meister  
ist da und ruft dich.

<sup>29</sup> Die selbige / als sie das höret / stund  
sie eilend auff / und kam zu jm /

<sup>30</sup> Denn Jhesus war noch nicht in den  
Flecken komen / sondern war noch an  
dem ort / da jm Martha entgegen  
komen.

HANS SACHS

Ach Herr, werst du gewesen hie,  
Mein bruder wer gestorben nie.  
Aber ich weyß gewiß iedoch,  
Was du ie von Gott betest noch,  
Das selbig wirdt von Gott dir geben.<sup>353</sup>

*Marta kumbt, redt ir heimlich zu  
unnd spricht:*

Maria kumb! Der Herr iß da  
Vor dem flecken Bethania,  
[...]

Er begert dein baldt, kumb herauß!  
Wann er ist bey dem thor gar nach;  
Darum kumb eilendt! Imn entpfach!<sup>354</sup>

Maria Magdalena e Martha recitano rispettivamente 64 e 45 versi ma è a Marta che Sachs affida una delle morali dell'epilogo.

Marta bedeut die christlich gmein,  
Welche des sünders todt beweine  
Und Christe mi irem gebet  
Für in anruftt frü und spet,  
[...]<sup>355</sup>.

Afflitta dalla morte di un peccatore, la donna ha come unico strumento di consolazione e speranza la preghiera che rivolge al Signore di «durch seine geistliche Stimme das Herz des Frevlers mit dem Gesetz erschreckt und ihn durch sein Evangelium [...] vom geistlichen Tod erweckt»<sup>356</sup>.

<sup>353</sup> KG X, p. 247.

<sup>354</sup> KG X, p. 249.

<sup>355</sup> KG X, p. 254. A questo proposito Wolfram Washof scrive che se Lutero aveva indicato in Lazzaro il rappresentante degli uomini prigionieri dei propri peccati, Sachs affida a Martha il compito di dare corpo a tutta la comunità cristiana. W. Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, cit., p. 171.

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 171.

### III.3. *Abraham e Mose*

Nel rispetto di uno schema marcatamente manicheo, che vede da una parte i difensori di Gesù e del Vangelo e dall'altra i suoi nemici, alle figure femminili del Nuovo Testamento Sachs oppone due personaggi maschili di sua parziale invenzione. Con Abraham e Mose Sachs riesce a dare corpo nel testo scenico, e con un notevole risparmio di versi e attori, sia agli ebrei recatisi in cordoglio a casa di Lazzaro<sup>357</sup>, sia ai farisei e ai sommi sacerdoti che ordineranno poi l'arresto di Gesù<sup>358</sup>. I dialoghi dei personaggi e la loro caratterizzazione, con tutti i limiti che questa parola ha nel teatro della *Frühe Neuzeit* e in quello di Hans Sachs, sono esito della fantasia dello scrittore.

I due ebrei compaiono per la prima volta in scena nel primo Atto subito dopo le sorelle di Lazzaro allo scopo, come detto, di presentare i medesimi fatti da una prospettiva opposta. Mentre Maria raccontava di Gesù andato in Galilea a predicare il Vangelo e il perdono dei peccati, il sacerdote (*Rabi*) parla quello che sarebbe successo se il Nazareno fosse rimasto altro tempo a corrompere le genti della Giudea:

Er het das gantze volck ferfür,  
Wie man am gmeinen pöfel spürt,  
Der im nach loff und hieng im ahn<sup>359</sup>.

E di come, con i suoi «falsi insegnamenti», avrebbe portato su di loro anche il disprezzo della folla:

[...]  
Unser reichtumb, gwalt und macht,  
Hat uns in groß verachtung bracht.  
Vor hilt man uns in wirt und ehr,  
Sahen allein auff unser lehr  
Und unser superstician,  
Aber ietzundt der gmeine man  
Uns sambt unser kehr gar veracht.  
[...]<sup>360</sup>.

<sup>357</sup> Joh. 11,18-19.

<sup>358</sup> Joh. 11,45-50.

<sup>359</sup> KG X, p. 244.

<sup>360</sup> KG X, p. 245.

Per ben due volte gli ebrei usano, con intento spregiativo, l'espressione «gente comune» («gmeinen pöfel», «gmeine man»), che per Sachs ha invece il pregevole significato – luterano – di «gente semplice», non corrotta e per questo destinataria della nuova dottrina evangelica. Anche l'estrazione sociale delle due coppie contribuisce a definire in maniera ancor più antagonista lo schema nel quale ai rappresentanti del ceto sacerdotale, minacciati dal Vangelo di Cristo nel potere e nelle ricchezze terrene, si oppone il fedele comune (il popolo) destinato alla ricchezza dei cieli.

Nel primo dialogo dei due uomini manca ogni aggancio testuale alla fonte. All'inizio, i due personaggi contribuiscono a chiarire il contesto spaziale dell'azione: si chiedono dove Gesù stia ora predicando il suo Vangelo: «Wo ist ietzunder der Jesus, / Welcher sich nennet, er sey Christus [...]?»<sup>361</sup>), ma subito dopo gli argomenti virano su toni più attuali, riconoscibili dall'etica protestante:

Er hat uns grossen schaden than  
Mit seiner newen falschen lehr,  
Unser auffsetz gelten nit mehr,  
Die vor vile jaren von den alten  
Sindt auffgesetzt und worden ghalten,  
Die hat er uns gar umbgestürzt<sup>362</sup>.

Solo alla fine Sachs si riaggancia al racconto biblico, riprendendo nelle parole di Mose un versetto di Giovanni:

JOHANN, 11

<sup>19</sup> Und viel Jüden waren zu Martha  
und Maria komen / sie zu trösten  
uber jren Bruder

HANS SACHS

*Rabi spricht:*

Mein Abraham, und ist das war  
Wolauß, so wöllen wir auch dar  
Und trösten sie, weil sie beysandt  
Uns sindt in freunschafft hoch verwant  
Lang zeyt gewesen wol bekandt<sup>363</sup>.

In tutto il dramma, quindi, Abraham e Mose funzionano soprattutto come figure antagoniste di Gesù e opposte alle due sorelle. Così quando Maria piange

<sup>361</sup> KG X, p. 244.

<sup>362</sup> KG X, p. 245.

<sup>363</sup> KG X, p. 246.

il fratello («Das dawret mich in meinem hertzen / Mit unrüigem leidt und schmerzten»), il fariseo le risponde: «Maria, mach endt deiner klag! Dein bruder Lasarum war frumb». E il Rabi aggiunge: «Maria, laß dein klag mit rw! / Richt dein bruder ein opffer zw / Der einer seel zu einer stewart / Ob sie noch wer in dem fegfewr!» («Non ti disperare Maria, piuttosto offri un sacrificio al Signore per ridurgli il purgatorio»). Per chiudere poi il secondo Atto con le parole: «Im hecht allein der pöffel ahn, / Der die geschriff nit lesen kan»<sup>364</sup>.

Hans Sachs, si è detto, affida loro anche il finale del dramma. Al racconto evangelico mescola argomenti che danno ai due personaggi una cifra più familiare allo spettatore contemporaneo. Quando Abraham si chiede se Gesù sia il vero Messia, il Rabi risponde: «Ach, das las dir sein ein dant-mehr!» (*tandmer* = *Lüge*). Le origini di un vero Messia non devono essere svelate; quindi se il figlio di un falegname si proclama anche figlio di Dio, ciò non può essere che frutto di fantasia e i suoi «wundethat», a noi incomprensibili ma che bene abbagliano le folli ignoranti, atti magici e non divini.

Doch ist es mit im phantasey.  
 Sein zeychen geschehen durch zauberey.  
 Sein wunderthat du nit recht kenst.  
 Er geht umb mit lauter gespenst.  
 Darmit blendt er den gmeinen man<sup>365</sup>.

A dei toni così attuali e vicini alle polemiche luterane contro la Chiesa, Sachs fa seguire immediatamente i versetti del Vangelo:

<sup>364</sup> KG X, pp. 249-250.

<sup>365</sup> KG X, p. 253.

JOHANN 11

<sup>48</sup> Lassen wir jn also / so werde sie alle  
an jn gleuben / So komen denn die  
Römer / und nemen uns Land und  
Leute

<sup>49</sup> Einer aber unter jnen / der desselbe  
jars Hoherpriester war / sprach zu  
jnen / Jr wisset nichts

<sup>50</sup> bedenckt auch nichts. Es ist uns  
besser / ein Mesch sterb fur das Volck  
/ denn das gantze Volck verderbe

HANS SACHS

*Abraham spricht:*

So wirt noht sein, das wirs ansagen  
Dem hohenpriester und vorsteern,  
Den schiftgelerten und Phariseern.

Solt dieser mensch also hin gohn,  
Weil er hat solche zeychen thon,  
So wirt alles volck an in glauben.

Denn würden kummen und berauben  
Die Römer uns landt unde leut.

*Rabi spricht:*

[...]

Es ist vil besser, ein mensch sterb,  
Wenn denn das gantze volck verderb<sup>366</sup>.

per poi tornare, a conclusione della scena, a paventare scenari temibili anche nel presente:

[...] iedoch müß wir gmach than,  
Auff das nicht von den gmeinen man  
Ein auffruhr werdt im ganzen landt,  
Das er in schutz und uns all sandt  
Bring in gefehr. Kumb! es ist spadt.  
Wir wöllen lauffen in die stadt,  
Das anzeigen dem obern raht<sup>367</sup>.

### III.4. *I personaggi minori*

Tommaso e Pietro sono i soli due discepoli a comparire nella lista delle *dramatis personae*. Dalle indicazioni sceniche interne al testo non è possibile ricavare la presenza di altri discepoli, anche solo come comparse; e non aiutano nemmeno le didascalie («*Der Herr kumbt mit seinen jüngern*»; «*Der Herr gehet ab mit seinen jüngern*»<sup>368</sup>). Il ruolo dei due *jünger* è pertinente alla *histori* ma irrilevante ai fini della morale.

Come personaggio minore si deve considerare anche Lazzaro, nonostante egli sia il protagonista del racconto e colui che dà il nome alla tragedia. La scelta è dettata dal piccolo ruolo che Sachs gli affida: undici versi di sua totale

<sup>366</sup> KG X, p. 253.

<sup>367</sup> KG X, p. 253.

<sup>368</sup> KG X, pp. 246 e 248.

invenzione che hanno la funzione di anticipare la morale dell'epilogo. Appena fuori dal sepolcro e libero dalle bende funeree, il giovane si rivolge in preghiera a Gesù che lo ha svegliato dal mortale sonno di peccatore:

Christe, dir sey lob, preyß und ehr  
 Hei und dort ewig immermehr,  
 Das du mir, einiger heylandt,  
 hast auffgelöst des todtes bandt,  
 Mein seel wider zum leyb berufft,  
 Die schon war in der helle grufft  
 In dem ewigen todt begraben,  
 Die niemandt möcht erlöset haben,  
 Den du mit deinem thewrem blut,  
 Das allen geystern kumbt zu gut,  
 Die all dort warten der hoffnung!<sup>369</sup>.

Nell'epilogo l'araldo lo citerà come colui:

Der frevelichen wider Gott  
 Gebrochen hat sein gebot,  
 Und in den sünden ligt verdorben,  
 Ahn Gottes gnad geystlich gestorben,  
 Verrucht, verstockt und unverschemt,  
 Kein warnung, lehr noch straff auffnebmt,  
 [...] <sup>370</sup>.

Pur aggiungendo qualcosa rispetto al Nuovo Testamento, nel personaggio di Lazzaro Sachs segue da vicino l'interpretazione che Lutero aveva indicato per il giovane di Bethania, simbolo e rappresentaizone di tutti quei peccatori che, lontani dalla parola di Dio, vivono nello stato di una perenne morte spirituale.

#### IV. *Per riassumere*

Gli argomenti affrontati permettono alcune riflessioni. La prima è di facile formulazione: Sachs realizza la messa in scena del racconto evangelico in piena

<sup>369</sup> KG X, p. 252.

<sup>370</sup> KG X, p. 254.

comunanza con l'esegesi luterana, come confermano le morali dell'epilogo. La seconda riguarda le tante similitudini che è possibile scorgere nel testo. Tra la figura di Lazzaro e «l'uomo comune», capace di "capire" finalmente il significato delle Scritture e di intraprendere un vero cammino di fede. Tra Gesù e Lutero: il primo invisibile ai farisei e accusato di falsità (*zauberey*) dai sommi sacerdoti, il secondo chiamato a Worms a rinnegare le Tesi. Infine, tra i farisei e i sommi sacerdoti da un lato e i papisti e l'alto clero dall'altro. Questo parallelo permette di arrivare all'ultima conclusione: se con i personaggi dei due ebrei l'autore da un lato mette in campo una certa capacità di scrittore originale, dall'altro lo fa scegliendo due figure ancora una volta negative, scaturite probabilmente dalla volontà di dare al testo scenico una struttura marcatamente manichea e, in virtù di ciò, di destinarlo a una più efficace riuscita didascalica.





## Tragedia, mit neun person zu agirn. Die opferung Isaac. Hat 3 actus

### I. Premessa

La prima questione di cui trattare occupandosi del dramma in tre atti *Die opferung Isaac* è la datazione. Nel testo che compare nel volume pubblicato nel 1561, l'indicazione del giorno di fine stesura, posto di consueto alla fine, è «anno salutis 1533, am 4 novembris»<sup>371</sup>. Nei *Nachträge und Berichtigungen* dell'edizione completa delle opere curata da Keller e Goetze, quest'ultimo scrive invece: «Höchst wahrscheinlich muß das Datum lauten: 1553 November 4»<sup>372</sup>. Secondo uno dei due curatori delle opere di Sachs il numero 1533 è un refuso e la data da accreditare come la più probabile è il 1553.

La seconda questione riguarda la classificazione del dramma come «tragedia». Come già spiegato altrove, l'uso dei termini «tragedia» e «commedia» nel teatro della *Frühe Neuzeit* dipende solo dal finale. Entrambi presupponevano degli argomenti seri, fossero essi religiosi o secolari. Nel caso del *Sacrificio di Isacco*, il felice esito del racconto biblico (Isacco salvato dall'angelo) avrebbe dovuto catalogare il testo come «commedia». In apparente contraddizione alla regola, e come accaduto anche per *La resurrezione di Lazzaro*, Sachs sceglie il termine «tragedia». In realtà egli non fa altro che applicare al dramma la lettura protestante del passo di Genesi.

Il sacrificio di Isacco ha avuto molta attenzione nelle riflessioni di Lutero. Un volume apparso nel 1527<sup>373</sup>, riunisce i sermoni pronunciati sul primo Libro

<sup>371</sup> KG X, p. 75.

<sup>372</sup> KG XXIII, p. 551.

<sup>373</sup> M. Luther, *In Genesin Mosis librum sanctissimum Declamationes*. 1527 – *Über das erste Buch Mose, Predigten samt einer Unterricht, wie Moses zu lehren ist*. 1527, in M. L., *Werke*, WA, *Schriften*, Bd. XXIV.

di Genesi negli anni 1523-1524. Un'intera parte fu dedicata al Capitolo 22<sup>374</sup>. E ancora, tra il 1535 e il 1545, il frate agostiniano tenne una serie di lezioni sull'argomento, i cui contenuti furono raccolti dagli studenti in quattro volumi pubblicati come *In primum librum Mose enarrationes, Reverendi Patris D.D. Martini Lutheri, plenae salutaris & Christiane eruditinis, Bona fide & diligenter collectae*<sup>375</sup>. Partendo ancora una volta dall'interpretazione di Paolo, Lutero scorge nella figura di Abramo una forte carica di attualità.

DA haben wir abermal ein stueck von der Legend des heiligen alten ertzvaters, ist ein recht fein stueck, wer es kuende mit Worten erlangen. Ytzt haben wir gehoert, wie der gute Abraham bisher inn mancherley anfechtung und versuchung Gottes gestanden ist und nie keine gewisse stet gehabt hat. Es ist schlecht beschrieben, aber so reichlich angezeigt, das freilich nicht viel Legenden also geschrieben sind. So hat er diesem man gethan, ist ein recht Exempel des glaubens. Sein leben ist doch lauter anfechtung, mus alles gehen im glauben [...]<sup>376</sup>.

Tutta la vita di Abramo, dice Lutero, «ist doch lauter Anfechtung» ma proprio per questo il Patriarca è un modello di fede contro le tentazioni e la paura della morte. Quando il frate tenne la sua *Vorlesung* iniziale sul primo Libro di Genesi era il 22 ottobre del 1537 e la Germania viveva sotto due gravi minacce: la peste, come egli stesso rimarcava in una glossa a margine<sup>377</sup>, e il pericolo turco. In un momento così difficile, la figura di Abramo poteva essere un esempio per tutti:

<sup>374</sup> *Ivi*, pp. 378 ss.

<sup>375</sup> M. Luther, *Werke*, WA, *Schriften*, Bdd. XLII-XLIV.

<sup>376</sup> *Ivi*, Bd. XXIV, p. 379.

<sup>377</sup> Nella WA il curatore Karl Drescher cita in nota l'intera glossa che gli studenti avevano aggiunto a margine del testo nel volume del 1544. Si riporta come da M. Luther, *Werke*, WA, *Schriften*, Bd. XLIII, pp. 201-202, nota: «*Am Rande steht folgende Notiz*: Incepit hoc caput Lutherus anno XXXIX die Octobris vigesima septima, cum pridie sepultus esse Clarissimus et optimus vir Doctor Sebalduſ Musterer Noribergensis, et paulo ante eum due otimae spei adoleſcentes: Gender, patritii Noribergenses. Fecit igitur initium lectionis un hune modum. Non ideo lego quod cupiam vos hoc tempore hic retinere, quo timetur periculum pestiferæ luis, quod si pestis imminet, fugiat qui volet, ac præcipue isti, qui sunt pavidi. Hos enim scriptura sancta iuber excedere castris, ne faciant pavere corda fatrum. Ego quidem grassantem luem ho tempore non netuo, sed iudico pavorem præcipuam huius mali causam esse».

Nunc in presente periculo pestis ita trepidamus, ac si non habeamus mandatum vivendi et invocandi Deum. Habemus firmissimam vocem prolata ex ore filii Dei: «Ego sum resurrection et vita, qui credit in me, etiamsi mortuus fuerit, vivet: et omnis, qui vivit, et credit in me, non morietur in aeternum» Sed hanc quis curat aut attendit?

[...]

Sic Abrahae unica consolatio fuit in haec incredibili tentatione, quod scivit se habere mandatum Dei: Is certe non fugisset pestem, nec Turcorum multa millia: Quia cor eius firmiter retinisset illam fidutiam: Credo in Deum omnipotentum<sup>378</sup>.

E dunque ad Abramo, così come aveva detto Paolo nella lettera agli Ebrei, rimane solo la fede per superare la prova alla quale Dio lo chiama:

<sup>17</sup> DVrch den glauben opfferte Abraham den Jsaac / da er versucht ward / vnd gab dahin den Eingebornen / da er schon die Verheissung empfangen hatte / <sup>18</sup> Von welchem gesagt ward / In Jsaac wird dir dein Same geheissen werden / <sup>19</sup> Vnd dachte / Gott kan auch wol von den Todten erwecken / Daher er auch jn zum Furbilde wider nam<sup>379</sup>.

Anche Isacco è oggetto di una rilettura: accettando la morte per mano del genitore, il giovane prende i contorni di Cristo sulla Croce. Cristo e Isacco sono allora, commenta Lutero, gli estremi di un solo desiderio: servire il Signore, onorarlo, obbedirgli anche attraverso la morte:

Ego non potuissem esse spectator, nedum actor et mactator: Stupenda res est, quod pater carissimus filii carissimi iugulo cultrum admovet, et agnosco sane me hasce cogitationes et adfectus nec verbis, nec meditando assequi posse. [...] Filius obediens est, sicut ovis ad mactationem, non aperit os suum. Cogitavit, fiat voluntas Domini: Quia educatus est in disciplina et obedientia patris, ac praeter Christum simile exemplum obedientiae nulum habemus<sup>380</sup>.

In linea con la dottrina della giustificazione *sola fide*, Lutero spiega, attraverso l'episodio di Abramo e Isacco, che è la fede – non le azioni – a salvare il

<sup>378</sup> M. Luther, *Werke*, WA, *Schriften*, Bd. XLIII, pp. 211-212.

<sup>379</sup> Heb 11,17-19.

<sup>380</sup> *Ivi*, p. 217.

padre e il figlio, anche se questa chiama a sacrificare e a sacrificarsi, un dramma che qui non si compie ma che in seguito si compirà.

Altra questione d'interesse riguarda il soggetto. Come per *Esther*, si tratta di una delle rare volte in cui Sachs riscrive un'opera teatrale, ma sono casi molto diversi. Se per la commedia tarda di *Esther* si può parlare di vera riscrittura, la seconda tragedia su Isacco è più semplicemente una versione ampliata della prima. *Die opferung Isaac* del 1553 racconta i Capitoli 18 e 22 di Genesi saltando i 19, 20 e 21. Sachs parte dalla scena della promessa di Dio ad Abramo e Sara e arriva direttamente al sacrificio, tralasciando l'episodio di Agar e Ismaele, la storia di Lott, la distruzione di Sodoma e la vicenda tra il re Abimelech e Sara. Il dramma del 1558, come dice già il titolo (*Tragedia. Der Abraham, Lott sampt der opfferung Isaac, hat 21 person und 7 actus*) riprende il testo quasi integrale del 1553 e inserisce i capitoli omessi. In rari casi opera qualche taglio (ad esempio, cancella circa la metà del lungo dialogo tra Abramo e Sara che precede il sacrificio). Anche i personaggi già protagonisti del primo dramma non subiscono cambiamenti nel secondo ma a essi se ne aggiungono, per ovvie ragioni, molti altri. Alla luce di ciò si è scelto di non procedere a un confronto esteso ai due testi sachsiani ma di prendere in esame solo il dramma in tre atti.

La fonte diretta di Hans Sachs è dunque il primo Libro di Genesi, altrimenti chiamato «di Mosè» nella traduzione di Lutero. Come negli altri casi, il tema era stato già materia di componimenti precedenti, soprattutto di *Meisterlieder*, e anche successivi alla prima tragedia. Al 1527 risale la prima lirica sul tema<sup>381</sup>; seguono altri due canti nel 1528<sup>382</sup>; del 1545 è invece uno *Spruchgedicht* dal titolo *Der ertz-patriarch Abraham mit der opferung Isaac, ein figur Christi*<sup>383</sup>. Nel 1546 Sachs compone ancora un *Meisterlied*, due nel 1551<sup>384</sup>. Nel 1554, un anno dopo il primo dramma, scriverà ancora un canto<sup>385</sup>. Del 1558 è la seconda tragedia.

<sup>381</sup> Si tratta di un *Meisterlied*, cfr. KG XXV, p. 18.

<sup>382</sup> Cfr. KG XXV, pp. 25 e 26.

<sup>383</sup> Cfr. KG XXV, p. 174 e KG I, pp. 185-188.

<sup>384</sup> Cfr. KG XXV, pp. 207, 365 e 402.

<sup>385</sup> Cfr. KG XXV, p. 442.

## II. *Struttura*

### II.1. *Prologo*

Dopo le formule iniziali di rito, l'araldo indica il capitolo della Bibbia da cui è tratta la recita («Das buch der geschöpff, anzeigt gewiß / Im zwey-und-zwanzigsten capittel»<sup>386</sup>). L'informazione non è precisa dal momento che Sachs non ritiene necessario specificare che il racconto inizia nel diciottesimo Capitolo. Procede, come di consueto, con i fatti salienti della storia e dei suoi protagonisti. Sin da questi primi versi, l'autore riesce a dare una linea di interpretazione ben chiara: mentre con Abramo e Isacco sceglie il qualificativo *gehorsam* («ubbidiente»), che assieme ad «ubbidienza» sono i termini più utilizzati nel prologo e nel dramma), per Sara adotta il verbo *zweifeln*. Chi assiste o chi legge è messo già nella condizione di sapere cosa aspettarsi e da chi. Inoltre, dicendo che sarà Isacco «a portare sulle spalle la legna per l'olocausto», Sachs offre, sin da questi primi versi, un'immagine di immediata e facile associazione a quella di Gesù Cristo sul Calvario.

Auch war der sohn gehorsam gnug,  
Das holz selb auff seim ruchen trug,  
Darauff er geopffert werden sollt<sup>387</sup>.

Il prologo si conclude con le solite formule di invito al silenzio («Seyd still»), all'ordine («und züchtig umb und umb») e all'attenzione («Und hört nach leng die gantzen sumb!»<sup>388</sup>).

### II.2. *Nucleo narrativo*

Il primo Atto ha inizio con Abramo che entra da solo in scena. Il soliloquio del Patriarca ha due funzioni: esporre brevemente l'antefatto, che nella Bibbia ha luogo nel Capitolo 17 (la promessa fatta ad Abramo dal Signore di una progenie numerosa «come le stelle del firmamento», e l'alleanza tra Dio e il popolo ebraico sancita con la circoncisione); quindi introdurre il Capitolo 18.

<sup>386</sup> KG X, p. 59. In realtà l'inizio del racconto drammatico corrisponde al Capitolo 18 del primo Libro di Genesi. Ma questo Sachs lo omette parlando solo del ventiduesimo.

<sup>387</sup> KG X, p. 59.

<sup>388</sup> KG X, p. 60.

MOSE 1, 18

<sup>1</sup> VND der HERR erschein jm im  
Hayn Mamre / da er sas an der thür  
Seiner Hütten / da der tag am  
heissesten war.

HANS SACHS

*Abraham gehet ein, setzt sich, redt mit  
im selb und spricht:*  
Ich will da sitzen für die thür,  
Ob jendert gieng ein frembding für,  
Das ich den selben füret rein  
An schatten in die hütten mein,  
[...] <sup>389</sup>.

La didascalia descrive Abramo entrare e andare a sedersi. Il pubblico non può immaginare cosa ci sia vicino alla sedia verso la quale si dirige, è lui stesso a dirlo con una *Wortkulisse* («ich will da sitzen für die thür») <sup>390</sup>. L'uomo va avanti nel racconto dell'antefatto e, come nella Bibbia, poco dopo compare il Signore che qui Sachs fa accompagnare da due angeli:

*Der Herr kombt mit zwei engeln, Abraham steht auff, fellt nider und spricht.* <sup>391</sup>.

La contestualizzazione spaziale è però incompleta. Sachs non dà riferimenti precisi sul luogo dell'azione (non nomina la Querce di Mamre, «Hayn Mamre» nella Bibbia di Lutero), ritenendo forse l'informazione non indispensabile per il pubblico. La scena procede abbastanza fedele alla fonte biblica, con il Signore che chiede di Sara (rimasta ad ascoltare nascosta nella tenda) e la promessa della nascita di un figlio da lì a un anno. Il primo Atto è quasi concluso, ma prima di passare al secondo con un salto che porterà direttamente al Capitolo 22 (e cioè al sacrificio), Sachs inserisce una lunga scena di sua invenzione tra Abramo e Sara. Lo spettatore, quindi, è sottoposto anche a un repentino cambio di contesto. Dal dialogo tra Abramo e Dio si passa a quello di Abramo e la moglie, dalle Scritture alle mura domestiche dove a contrapporsi sono due posizioni terrene ma molto diverse: la fede dell'uomo e lo scetticismo della donna.

<sup>389</sup> *Ibidem.*

<sup>390</sup> L'indicazione di scena non menziona una porta; da ciò si può desumere che la sua presenza non fosse indispensabile all'allestimento in sé ma necessaria al racconto per il particolare di Sara nascosta.

<sup>391</sup> KG X, p. 60.

L'intervento di Sachs coinvolge anche l'inizio del secondo Atto che si apre ancora con un soliloquio del Patriarca e che fa da ulteriore collante narrativo tra i Capitoli 18 e 22 di Genesi, 1. Il pubblico è quindi informato dell'avvenuta nascita di Isacco, che a questo punto della storia è adulto, e il racconto si riallinea al modello nel punto in cui Dio torna per mettere alla prova Abramo:

<sup>1</sup> Nach diesen Geschichten / Versuchte Gott Abraham / vnd sprach zu jm / Abraham / Vnd er antwortet / Hie bin ich.

<sup>2</sup> Vnd er sprach / Nim Jsaac deinen einigen Son / den du lieb hast / vnd gehe hin in das land Morija / vnd opffere jn da selbs zum Brandopffer auff einem Berge / den ich dir sagen werde<sup>392</sup>.

Su questi due versetti la fantasia dell'autore trova ampio spazio di espressione. Dopo la scena in cui Abramo viene a sapere del terribile sacrificio da compiere, Sachs introduce nuovamente Sara e per una seconda volta regala al pubblico un dialogo tra i due.

Argomento del terzo Atto è l'olocausto. Sachs riprende il testo biblico (Mose 1, 22,3) e porta in scena Abramo, Isacco e i due servi. La preparazione della legna e la sellatura dell'animale sono il pretesto per una scena tra padre e figlio, con cui l'autore presenta il nuovo personaggio di Isacco.

*Abraham kombt mit Isaac und zweyen knechten und spricht:*

Komb, mein lieber sohn Isaac,

Und nimb das holtz auff deinen nack!<sup>393</sup>

Altra innovazione di Sachs è il siparietto tra i due servi che Abramo lascia a metà strada assieme all'asino. Sachs sfrutta l'occasione per inserire un dialogo che gli serve a commentare a quanto accaduto la sera prima fra Abramo e Sara. Anche i nomi (Mesech e Siri) sono un'invenzione di Sachs. L'asino che scappa e i due che lo inseguono sono il pretesto per chiudere la scena:

*Mesech:*

[...]

Schaw! Schaw! Wo ist der esel hin?

<sup>392</sup> Mose, 1, 22,1-2.

<sup>393</sup> KG X, p. 69.

Komb! Lauff! Laß wider suchen ihn,

Auff das die wölff in nit ertöden  
Im wald! lauf! lauf! Es thut von nöten<sup>394</sup>.

Il palcoscenico rimane vuoto e si passa all'episodio successivo.

Rientrano Abramo e Isacco. Di nuovo Sachs devia dalla fonte con un breve monologo del giovane. I due hanno appena preparato l'altare e il padre lega le mani del figlio. Una volta capito di essere lui la vittima indicata da Dio, il ragazzo si dichiara pronto a obbedirgli. Interviene l'angelo che ferma la mano dell'anziano padre e prosegue con un lungo passo omiletico. Chiude Abramo che ringrazia Dio per aver restituito il giovane Isacco all'affetto della madre. I versi finali annunciano il suo imminente viaggio a Bersabea (Mose 1, 22,19).

Tutti lasciano il palcoscenico ad accezione dell'araldo.

### II.3. *Epilogo*

La figura rimasta sola sul palcoscenico inizia la sua parte annunciando che le morali sono quattro.

Also sich endet die geschicht,  
Da wir vier stück werden bericht:

Tre di queste ripetono le interpretazioni di Lutero. La prima riguarda Dio e la promessa fatta all'uomo, di cui può beneficiare solo chi crede ciecamente in lui. Abramo è «ein liebliches fürbild / aller glaubigen Christen», che intendono promettere a Dio di accettare «gehorsam» e «on allen zweifel», accettando ogni sua volontà. Il ruolo di Isacco che, senza giri di parole, «bedeutet Christum» mandato sulla terra dal padre e «vom vater geopfert». Dove invece Sachs non può attingere a Lutero è nella figura di Sara. La donna rappresenta la ragione umana che pretende di misurare ogni cosa con la certezza del pensiero. A vincere su di lei sarà il dolore di madre e la vista della pesante «croce» sulle spalle del figlio. Benché nel caso di Isacco si tratti di legna da ardere, qui Sachs utilizza non a caso, e per due volte, la parola «creutz» alla quale, per sgomberare ogni dubbio, accosta anche quelle di «fleisch und blut».

<sup>394</sup> KG X, p. 71.



Zum dritten Sara figuriert  
 Menschlich vernunfft, die disputiert  
 [...]
   
 Biß sie durchs creutz wird überwunden  
 Sambt fleisch und blut, denn lieget unden  
 Und im das creutz ligt auff dem nack<sup>395</sup>.

### III. *I personaggi*

#### III.1. *Abramo e Sara*

Il personaggio protagonista del dramma è Abramo che con una parte di 218 versi supera di gran lunga tutti gli altri. La scelta rispetta in concreto il modello biblico, dove il Patriarca è protagonista quasi unico mentre Sara e Isacco hanno spazi modesti di interazione. Nella tragedia Abramo dialoga con tutti i personaggi, si assenta dal palcoscenico solo per l'episodio tra Siri e Mesech. Sachs gli concede anche tre lunghi passaggi: da solo sulla scena a inizio primo e secondo Atto (seduto fuori dalla tenda in attesa di passanti a cui offrire ristoro; quando annuncia l'avvenuta nascita di un figlio); per ultimo, con un monologo a chiusura del terzo e di tutto il nucleo del dramma.

La figura con cui agisce di più è Sara, quella che subito dopo di lui ha la maggiore quantità di versi recitati (77 della donna contro i 218 dell'uomo). Malgrado la forte disparità, il ruolo della moglie di Abramo acquisisce importanza in Sachs rispetto al corrispondente biblico. Partendo da un versetto di Genesi (Sara che ride tra sé e sé sentendo che diventerà madre a novant'anni), l'autore costruisce sull'opposizione dei personaggi un confronto-scontro tra due diversi atteggiamenti. L'analisi in parallelo ci permette, quindi, di mettere in maggior risalto il contrasto di caratteri.

Sara, abbiamo visto, entra in azione nel primo Atto quando, nascosta nella tenda, ride udendo la promessa dell'arrivo di un figlio:

<sup>395</sup> Questa e la citazione precedente in KG X, pp. 74-75.

MOSE 1, 18

<sup>10</sup> [...] Das höret Sara / hinder jm /  
 hinder der thür der Hütten. <sup>11</sup>  
 Vnd sie waren beide / Abraham und  
 Sara alt und wol betaget / Also das es  
 Sara nicht mehr gieng / nach der  
 Weiber weise.  
<sup>12</sup> Darumb lachet sie bey sich selbs /  
 vnd sprach / Nu ich alt bin / sol ich  
 noch wollust pflegen / und mein  
 Herr auch alt ist.

Hans Sachs

*Sara redt wider sich selb hinter der thür,  
 spricht:*  
 Nun, so ich alt bin neuntzig jar,  
 Solt ich in meinen alter zwar  
 Erst wollüst treiben mit meim herrn,  
 Entpfahen und ein sun gepern?  
 Ich merck: Der Her spottet mein.  
 Darumb muß ich lachen sein,  
 So ich seiner red recht nach tracht<sup>396</sup>.

Ma subito dopo, interrogata da Dio, nega di aver riso («Nein, nein, Herr! Ich hab nicht gelacht»). Fin qui Sachs è fedele al testo biblico. Il Signore e i due angeli abbandonano il palcoscenico (per recarsi a Sodoma) e mentre la Bibbia procede con i capitoli omissi, Sachs lascia al pubblico Abramo e Sara. Ad Abramo che ringrazia Dio e ne benedice la parola, la donna risponde con tutte le perplessità e i tanti dubbi: «Mein Herr, wie könd solchs möglich sein? [...] Derhalb kann ich das nit glauben»<sup>397</sup>. Ma l'uomo controbatte:

Sara, das laß dich nit betauben!  
 Ist es gleich der natur unmöglich,  
 Das wir sind zu gepern untöglich,  
 So ist aber Gott gering.  
 Dem sind ie möglich alle ding,  
 [...] <sup>398</sup>.

Rivolgendosi a Sara, il Patriarca ricorre al verbo *betauben* assieme a *zweifeln*, anch'esso utilizzato più volte nel testo:

Ach, Sara, **zweifel** nit daran!  
 Was Gott redt, das wird er auch than.  
 Sein wort ist gewiß und warhafft  
 Und hat ein allmechtige krafft,  
 Das zu verbringen, was er redt.  
 Wo er ein ding rüfft, es da steht.

<sup>396</sup> KG X, p. 61.

<sup>397</sup> KG X, p. 62.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

Derhalb so **zweifel** nit mehr!  
 Gott kanst du thon kein grösser ehr,  
 Denn einfeltig seim wort glauben.  
 Laß dein vernunft dich nit **betauben**!  
 Sie ist blind in götlichen sachen.  
 Sie wurd dich zweifelhaftig machen  
 Im nachgrübeln, wie das möcht sein.  
 Sonder setz gantz stnadhafft darein  
 Dein gmüt, was Gott zu uns hab jehen,  
 Das werd gwiß und wahrhaft geschehen,  
 Schein so unmöglich, als er wöll<sup>399</sup>.

Lo spettatore ha sin da ora un'idea precisa di entrambi. La donna che, non avendo avuto figli in gioventù «nach dem lauff der natur»<sup>400</sup>, dubita di poterci riuscire da anziana; dall'altro Abramo che alle parole di lei risponde: «darmit uns Gott im alter sunderlich / Segnt uber- natürlich und wunderlich». Alla natura e alla ragione umana colpevoli di intorpidire gli occhi, le orecchie e l'animo, Abramo oppone la fede. Opposizione ribadita anche dalle scelte linguistiche («natürlich» <—> «uber-natürlich»; «möglich» <—> «sunderlich»; «nach dem lauff der natur» <—> «wunderlich»; «Derhalb kann ich das nit glauben» <—> «Derhalb zweifel nit mehr!»).

Nel secondo dialogo Abramo ordina alla moglie di far preparare la legna per un olocausto dove a essere sacrificato sarà Isacco. Dapprima ella si rifiuta: «Das thu ich nicht»; poi prova a persuadere il marito che le parole udite non siano di Dio ma di uno spirito mandato dal maligno:

*Sara spricht:*

Es ist gar nit gelaubig mir,  
 Das dir der Herr eschinen sey.  
 Es ist ein gspenst und phantasey  
 Erschin dir von dem Sathan,  
 Hat sollichs dir genutet an  
 Der ergste feind auß neid und haß<sup>401</sup>.

<sup>399</sup> KG X, pp. 63-64. I neretti sono miei.

<sup>400</sup> KG X, p. 63.

<sup>401</sup> KG X, p. 66.

E l'uomo risponde:

Mein liebe Sara, meinst, und das  
Ich nit wol kenn deß Herren stimb?<sup>402</sup>

L'udito di Abramo, dunque, non può cadere in errore. Sara, tuttavia, non riesce ad accettare perché Dio non lasci Isacco «natürlich sterben» e lo condanni invece «an eim bittern, herben / Und eim grewlich blutigen tod»<sup>403</sup>. E più avanti aggiunge,

Kein mensch doch nie erhöret hat  
Solch mörderisch unmenschliche that.  
Was hat doch nur lust darvon?<sup>404</sup>

La fede di Abramo, pur messa a dura prova dall'insistenza di Sara, non cede:

*Abram spricht:*

Ach, warum redst du wider Got,  
Samb dir die Gottes werck nit taugen?  
Mein Sara, du hast menschlich augen,  
Die sind in Gottes wercken blend,  
Sein heimlichkeit gar nit verstend.  
Derhalben so ist wunder nicht,  
Das dir die götlichen gericht  
Auß unverstand gar nit gefallen<sup>405</sup>.

E subito dopo il Patriarca aggiunge,

Was uns Gott heist, das soll wir thon.  
Ob es gleich die vernunft dunckt greulich,  
Närrisch oder gar abschewlich,  
[...]  
Und gar nit nachvorschen darinn

<sup>402</sup> KG X, p. 66.

<sup>403</sup> KG X, p. 67.

<sup>404</sup> *Ibidem*.

<sup>405</sup> *Ibidem*.

Die ursach warumb, wie und wenn,  
 Sonder strachs seinem wort nachgehn.  
 Drum thu ohren und augen zu!  
 Laß dir gefallen, was Gott thu!<sup>406</sup>

«Tu, cara Sara, hai occhi umani, che ti rendono cieca all'opera di Dio». Se quindi la ragione rende ciechi e sordi, è meglio tapparsi occhi e orecchie, è meglio non chiedersi sempre «il perché, il come e il quando», poiché così si finirebbe per diventare «pazzi e persino ripugnanti». L'unica via possibile in questi casi è «seguire fedelmente la Parola». Perché se Dio ha deciso, prosegue Abramo, lo ha fatto in base al suo piano divino e incomprensibile alla ragione umana e sul quale l'uomo non può, non deve interrogarsi. Sara, giunta alla resa, abbandona la scena nella desolazione e, certa dell'infelicità che l'attende, pone fine al secondo Atto e alla sua presenza nel dramma.

### III.2. *Isacco*

A inizio terzo Atto entra Isacco, assente dall'azione fino a questo momento ma investito di una forte carica simbolica. La figura ha, come ripetuto più volte, un ruolo prefigurativo. I richiami sono continui, a partire dal titolo dove, si ricorda, compare la parola «tragedia», e proseguono per tutto il dramma, disseminati sia nelle immagini (il giovane che porta sulle spalle la legna per l'olocausto) che nei dialoghi. Come accade, per fare solo alcuni esempi, con Abramo a inizio secondo Atto («Komb, mein lieber sohn Isaac, / Und nimb das holtz auff deinen nack!»<sup>407</sup>), o in sua conclusione:

*Abraham spricht:*

Gott wird warhafftig seinen bund  
 Haltn, wie er uns hat verjehen  
 Und das von ewigkeit versehen.  
 Ob gliech Isaac stirbet tod,  
 So kann doch allmechtig Gott  
 Uns wol ein andere frucht fürstrecken  
 Oder den Isaac aufferwecken  
 Wider auß dem verbrendten aschen,  
 Dadurch den segn wir erhaschen.

<sup>406</sup> KG X, pp. 67-68.

<sup>407</sup> KG X, p. 69.

Per finire nelle parole dello stesso Isacco,

*Isaac legt sich neßling auff den altar nider und spricht:*

Gsegn mir daheim die mutter mein

Und laß dir sie becohlen sein!

O Herre Gott, an disem end

Bevilch ich mein geist in dein hend<sup>408</sup>.

che ricordano anche al fedele più modesto quelle di Cristo sulla croce: «Vnd Jhesus rieff laut / vnd sprach / Vater / Jch befelh meinen Geist in deine Hende» (Luca 23,46). Il richiamo non potrebbe essere più esplicito.

Rispetto al modello, la figura ha subito un forte intervento. Il significato di prefigurazione ha portato Sachs a scrivere per il personaggio una parte più ampia, anche se non priva di contraddizioni. Isacco, nel dramma come nella fonte, si avvia verso il monte Moria ignaro di quanto farà di lui il padre (a cui chiede: «Wo wird's schaf zum brandopfer sein?»); e Abramo risponde: «Isaac, du mein lieber sohn, / Der Herre wird anzeigen thon / Das schaf zu dem brandopfer mir»); eppure nella scena successiva, i due servi raccontano di aver sentito Sara abbracciarlo la sera prima e dirgli in lacrime: «Mein sohn, ich sieh dich nimmermehr. / Du wirst mir jemerlich ermört»<sup>409</sup>. Queste inesattezze, che Sachs lascia invariate anche nella versione del 1558, sembrano non aver impensierito più di tanto l'autore, la cui intenzione era chiaramente divulgativa e legata all'esegesi luterana della Bibbia<sup>410</sup>.

### III.3. *I servi Simri e Mesech*

Nel terzo Atto, tra le due scene che hanno come protagonisti Isacco e Abramo (il cammino verso il monte e il sacrificio), Sachs inserisce il siparietto tra i due servi, figure citate appena dalla fonte:

<sup>3</sup> DA stund Abraham des morgens früe auff / vnd gürtet seinen Esel / vnd nam mit sich zween Knaben / vnd seinen son Jsaac / vnd spaltet holtz zum Brandopffer / Macht sich auff / vnd gieng hin an den Ort / da von jm Gott gesagt hatte<sup>411</sup>.

<sup>408</sup> KG X, p. 72.

<sup>409</sup> KG X, p. 71.

<sup>410</sup> KG X, p. 53.

<sup>411</sup> Mose, 1, 22,3.

La scelta può aver avuto più motivi. Anzitutto dare dinamicità al racconto; poi, affiancando a dei personaggi biblici illustri delle figure più umili, Sachs sembra fare una sorta di *captatio benevolentiae*. Infine, i due servi con il racconto *off-stage* di quanto successo la sera precedente tra marito e moglie, contribuiscono a definirne i relativi caratteri: se Abramo è ancora una volta «gehorsam und frumb», Sara è una madre che non riesce ad accettare la volontà del marito e che non nasconde il dolore nell'ultimo abbraccio al figlio. Infine, la scena assume gioco forza un effetto ritardante di quanto accadrà subito dopo – verosimilmente il pubblico doveva conoscerne bene gli sviluppi – con un conseguente aumento del livello di pathos.

### III.4. *L'angelo del Signore*

Nel monologo di chiusura dell'angelo pronunciato per fermare la mano di Abramo, Sachs si ricongiunge al testo biblico:

MOSE 1, 22

<sup>15</sup> VND der Engel des HERRN rieff  
Abraham abermal vom Himel / <sup>16</sup>  
vnd sprach / Ich habe bey mir selbs  
geschworen / spricht der HERR /  
Die weil du solchs gethan hast / vnd  
hast deines einigen Sons nicht ver-  
schonet / <sup>17</sup> Das ich deinen Samen  
segnen vnd mehren wil / wie die  
Stern am Himel / vnd wie den Sand  
am vfer des Meers / Vnd dein Same  
sol besitzen die Thor seiner Feinde  
/ <sup>18</sup> Vnd durch deinen Samen sollen  
alle Völcker auff Erden gesegnet  
werden / Darumb / das du meiner  
stimme gehorcht hast.

HANS SACHS

Abraham, Abraham, hör zu!  
Dein schwerdt steck in die scheiden du!  
[...] Denn Gott hat in der himel thron  
Erkennet und gesehen an,  
Das du in fürchtest an dem ort,  
Weil du hast gehorcht seinem wort,  
Deins eining sohns nit hast verschont,  
[...] So hat Gott selb bey im geschworn,  
Das er dein samen segnen will,  
Und dein geschlecht mehren so will  
On zal, wi am himel die stern,  
Und soll also gemehret wern,  
Wie der sand am ufer am meer.  
Auch soll dein sam besitzen sehr  
Die thore seiner feind gemein.  
So sollen duerch den samen dein  
Alle völcker auff dieser erden  
Immer ewig gesegnet werden,  
Weil du gehorchest meiner stimb<sup>412</sup>.

In questo caso il passo sachsiano, sia nella forma che nel lessico, diventa una lettura in *Knittelverse* delle Scritture. L'angelo, lo stesso che accompagnava

<sup>412</sup> KG X, pp. 72-73.

a inizio dramma il Signore apparso ad Abramo fuori dalla tenda, pone fine alla recita con un vero e proprio atto liturgico-omiletico che rafforza, se possibile, il carattere sacro di questo *Bibeldrama*.

#### IV. *Per riassumere*

Il breve racconto biblico diviene per l'autore un tessuto dove intervenire con libertà. Il dramma è un susseguirsi di digressioni e interventi che però non riguardano tutti allo stesso modo.

Su Abramo costruisce un ruolo molto lungo ma, di fatto, poco diverso dalla fonte. L'ubbidienza e la fede sono le due caratteristiche principali del personaggio sachsiiano così come di quello biblico. Su Isacco Sachs si lascia guidare da Lutero e, con una certa libertà rispetto alla Bibbia, ne fa una prefigurazione di Cristo, rispettata anche nella scelta di chiamare *Die opfferung Isaaks* una «tragödie».

Ai due servi affida la delicata parte di commentatori che spiegano bene al pubblico le figure di Abramo e in particolare di Sara.

La madre di Isacco è forse il personaggio, se è concesso il termine, più "rivoluzionario". La Bibbia si limita a una sola frase, il dramma ne fa invece l'immagine di una donna guidata dalla ragione e da percezioni umane, caratterizzata da scetticismo e incredulità, ma che riserva un sorprendente cambiamento nel finale quando, nulla potendo più fare di fronte la fede di Abramo, si lascia andare a un dolore tutto materno, nel quale è possibile scorgerne un altro. Sara dopo questa scena, e dopo il ricordo dei due servitori, non avrà più spazio nel racconto, neanche per gioire della salvezza di Isacco. Nella memoria del pubblico rimane una madre che accarezza nel pianto il figlio adulto per l'ultima volta. Inoltre, occorre aggiungere, è uno di quei casi rari in cui il personaggio manifesta un certo mutamento nel corso del dramma. Inizialmente mendace, poi scettica, incredula e infine ribelle, Sachs conclude la parabola drammatica di Sara nelle parole di due servitori che ne restituiscono una figura dai contorni mariani. Agli occhi del pubblico però, e come riassumono le parole dell'araldo, il destino della donna è quello riservato a chi dubita della Parola del Signore, e quindi, in fondo e in fine, meritato.

Ancora una volta, Sachs spinge il testo biblico in direzione dell'epilogo e delle morali. Sara, testimone della ragione umana, è la dimostrazione di come la fede possa essere messa in pericolo da chi, nel creato, cerca sem-



pre una spiegazione; Abramo, esempio estremo di religiosità e obbedienza, è la prova di come invece Dio sia la risposta a tutto; la figura di Isacco è la dimostrazione che nell'Antico Testamento si possono scorgere simboliche anticipazioni del Nuovo. L'utilizzo, infine, di due personaggi minori ha, per un verso, un significato chiaramente funzionale all'impianto drammaturgico (di commento, ritarda il *climax* e aumenta il *pathos*); per l'altro contribuisce a caratterizzare meglio le figure di Abramo e soprattutto Sara attraverso voce di due «gemeinen Menschen». Qui, come altrove, è di nuovo l'uomo comune ad accompagnare il pubblico di Hans Sachs nell'interpretazione del testo e a guidarlo verso la formulazione del giudizio.



## Conclusioni

L'analisi appena tracciata, e che qui termina, ha provato ad offrire una interpretazione del dramma sachsiiano alla luce del ruolo letterario e culturale che l'autore riuscì a costruirsi in un periodo importantissimo per la Germania, ma ancora lontano dall'idea di un teatro per così dire "moderno".

Nel momento in cui il calzolaio si apprestò alla scrittura di drammi, la scena tedesca si distingueva tra teatro colto e teatro popolare nettamente diviso quest'ultimo in rappresentazioni sacre da una parte e farse da taverna dall'altra. Sachs ha guardato ai contesti delle recite allestite sui luoghi antistanti le chiese e a quel pubblico si è rivolto ma, allargando lo spettro degli argomenti a tutte le Scritture, ha dato vita a un teatro sacro "popolare" affrancato dal calendario liturgico e dai sagrati. Egli porta su un nuovo tipo di palcoscenico tutto l'Antico e il Nuovo Testamento in una lettura profondamente luterana, come ci dicono molti dei suoi personaggi. Il risultato è tanto più importante se si considera che nella forma scenica (dove alla *Simultanbühne* preferisce la *Sukzessionbühne*) e nella struttura dei testi (uso delle didascalie e della divisione in atti) egli sceglie i canoni classici appresi da Terenzio e dal teatro umanista.

La domanda su quali siano state le strategie messe in campo e a cosa queste abbiano portato, porta alla considerazione successiva. Nel suo teatro, e in una condensazione maggiore che in altri, vi è un folla di figure marginali a volte estranee anche alla storia biblica, che hanno il difficile e importante compito di commento morale alla trama (Hagay in *Esther* o Siri e Mesech in *Isacco*). Sono, come abbiamo visto, personaggi in genere di estrazione sociale modesta, più affini al "nuovo" tipo spettatore che non ai frequentatori abituali del teatro erudito delle scuole.

Inoltre, ma in assoluta coerenza, l'estro di Sachs si sfoga anche sulle figure negative, questa volta generalmente personaggi di rango (come Vasti e

Mardocheo in *Esther* o i due ebrei nella *Resurrezione di Lazzaro*) allo scopo di adeguarne i contorni ai codici del suo tempo. Il fine, in entrambi i casi, sembra essere quello di aver voluto portare il testo su un piano etico più condiviso, dove lo spettatore contemporaneo potesse, senza troppo pensare, riconoscere e giudicare canoni e comportamenti del *suo* contesto sociale.

La conclusione finale riguarda l'oggetto ultimo che Sachs si proponeva di raggiungere con questo teatro: diffondere attraverso la voce di personaggi in carne e ossa la conoscenza delle Scritture e con esse il messaggio della nuova fede luterana.

In quel lungo periodo di mezzo che separa il Medioevo e il secolo del Barocco, Hans Sachs mette in pratica l'unico tentativo di un teatro sacro – ma non dimentichiamo anche secolare – scritto e recitato in tedesco, allestito in luoghi aperti a tutti e di un genere che fosse al contempo popolare e didascalico. Certamente, come spesso è stato affermato, il risultato non è stato stilisticamente tra i migliori. Tuttavia, quello che ha contato in questa sua caparbia poetica è stato il fine ultimo di fronte al quale egli non ha risparmiato fatiche: «intrattenere» ed «educare» l'uomo comune alla morale luterana. E forse, più intimamente, affermare e legittimare nella sua città una nuova figura – la *sua* –, quella del *gemeinen Dichter*.

## Sezione bibliografica

### *Letteratura primaria*

- Goethes sämtliche Werke in fünfundvierzig Bänden*, hrsg. v. F. Schulz, Bd. I, *Gedichte*, Verlag von Th. Knaur Nachf., Berlin-Leipzig 1900 [ca.].
- R. Hahn, *Das handschriftliche Generalregister des Hans Sachs*, Böhlau, Wien-Köln 1986.
- M. Luther, *Tischreden*, hrsg. v. K. Aland, Reclam, Stuttgart 1981.
- M. Luther, *Werke*, WA, Böhlau, Weimar 1909.
- H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall – Spruchgedicht, vier Reformationsdialoge und das Meisterlied Das Walt Got*, hrsg. v. G. Seufert, Reclam, Stuttgart 1974.
- H. Sachs, *Werke*, hrsg. v. A. v. Keller und E. Goetze, 26 Bdd., Stuttgart 1870-1908.
- J. v. Tepl, *Der Ackermann und der Tod: Text und Übertragung*, Übertr., Anmerk., und Nachw. von F. Genzmer, Reclam, Stuttgart 1984.
- L. Tieck, *Sämtliche Werke*, L. Grund, Wien 1818.
- W.M.L. de Wette, *Dr. Martin Luthers Briefe, Sendschreiben und Bedenken*, Bd. II, G. Reimer, Berlin 1826.
- F. Melancton, *Corpus Reformatorum*, 28 Bdd., Bd. XIX, Bretschneider-Binseil, Halle-Braunschweig, 1834-1860.
- H. Sachs, *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtspiele. Auswahl*, eingeleitet und erläutert von H. Kugler, Reclam, Stuttgart 2003.
- D. Wuttke (hrsg. v.), *Fastnachtspiele des 15. Und 16. Jahrhunderts*, Reclam, Stuttgart 1973.

*Storie della letteratura e del teatro tedeschi*

- E. Bonfatti – A. Morisi, *La nascita della letteratura tedesca. Dall'Umanesimo agli albori dell'Illuminismo*, a cura di P. Chiarini, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1995.
- H.H. Borchert, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, J.J. Weber, Leipzig 1935.
- H. Brunner, *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Reclam, Stuttgart 1997.
- W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Bd. III, Teil 2, Niemeyer, Halle 1903.
- M. Dallapiazza, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I: *Dal Medioevo al Barocco*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- M. Freschi, *Storia della civiltà tedesca*, vol. I, UTET, Torino 1998.
- K. Goedeke, *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung. Von der ältesten Zeit bis zum dreissigjährigen Kriege*, Bd. II, Ehlermann, Hannover 1859.
- W. Röcke – M. Münkler (hrsg. v.), *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Carl Hanser Verlag, München 2004.
- H. Rupprich, *Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock*, 2. Teil: *Das Zeitalter der Reformation. 1520-1570*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1973.
- L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I: *Dai primordi pagani all'età barocca*, Einaudi, Torino 1977.
- G. Zink, *Histoire de la littérature allemande*, sous la dir. de F. Mossé, Aubier, Paris 1959.

*Letteratura critica*

- W. Abele, *Die Antike Quellen des Hans Sachs*, 2 Bdd., Bosheuyer, Cannstadt 1896-1897.
- R.F. Arnold (hrsg. v.), *Das deutsche Drama*, C.H. Beck, München 1925.
- U. Asendorf, *Die Theologie Martin Luthers nach seinen Predigten*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1988.

- D.P. Ausubel, *Educational psychology. A cognitive view*, Holt, Rinehart and Wiston, New York 1968.
- L. Auteri, *Riforma e cultura urbana*, in *Storia della civiltà tedesca*, diretta da M. Freschi, vol. I, UTET, Torino 1998, pp. 151-173.
- L. Auteri, *Il Cinquecento*, in M. Dallapiazza, *Storia della letteratura tedesca*, vol. I: *Dal Medioevo al Barocco*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp. 127-162.
- Th. Bacon, *Martin Luther and the Drama*, Rodopi, Amsterdam 1976.
- K.F. Baberardt, *Hans Sachs im Andenken der Nachwelt*, Niemeyer, Halle 1906.
- B. Balzer, *Bürgerliche Reformationspropaganda. Die Flugschriften des Hans Sachs in den Jahren 1523-1525*, Metzler, Stuttgart 1973.
- C. Baro, *Der Narr als Jocker. Figurationen und Funktionen des Narren bei Hans Sachs und Jakob Ayrer*, WVT, Trier 2011.
- W.M. Bauer, *Theater*, in H.A. Glaser (hrsg. v.), *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, Bd. II: *Von der Handschrift zum Buchdruck: Spätmittelalter, Reformation, Humanismus*, hrsg. v. I. Bennewitz – U. Müller, Rowohlt, Reinbeck b.H. 1991, pp. 81-115.
- H. Beck, *Das genrehafte Element im deutschen Drama des XVI. Jahrhundert. Ein Beitrag zu den Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Malerei*, Ebering, Berlin 1929.
- E. Bernstein, *Hans Sachs. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek b.H. 1993.
- E. Bernstein, *Humanistische Intelligenz und kirchliche Reformen*, in W. Röcke – M. Münkler (hrsg. v.), *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Carl Hanser Verlag, München 2004, pp. 166-197.
- E. Bonfatti, *Rinascimento e Riforma*, in E. Bonfatti – A. Morisi, *La nascita della letteratura tedesca. Dall'Umanesimo agli albori dell'Illuminismo*, a cura di P. Chiarini, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1995, pp. 47-107.
- A. Bombach, *Hans Sachs als dramatischer Dichter*, Ahl & Comp., Rottweil 1847.
- W. Brückner, *Historien und Historie*, in W. B. (hrsg. v.), *Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1974, pp. 13-123.
- H. Brunner – G. Hirschmann – F. Schnellbögl (hrsg. v.), *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1576*, Selbstverlag des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnbergs, Nürnberg 1976.

- H. Brunner – E. Strassner, *Volkskultur vor der Reformation*, in G. Pfeiffer (hrsg. v.), *Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt*, C.H. Beck, München 1971, pp. 199-207.
- Th. Cramer – E. Kartschoke (hrsg. v.), *Hans Sachs. Studien zur frühbürgerlichen Literatur im 16. Jahrhundert*, Peter Lang, Bern u.a. 1978.
- O. Clemen, *Flugschriften aus den ersten Jahren der Reformation*, Bd. II, Haupt, Leipzig u.a. 1911.
- E. Catholy, *Das deutsche Lustspiel. Vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit*, Kohlhammer, Darmstadt 1968.
- E. Catholy, *Das Fastnachtspiel*, Metzler, Stuttgart 1966.
- M. Dallapiazza, *Boccaccio, De Romana iuvenula in una versione tedesca del sec. XV e in Hans Sachs*, in R. M. Danese – D. De Agostino – R. Raffaeli – G. Zaganelli (a cura di), *Allattamento filiale: la fortuna*, Colloquio di Urbino, 28-29 aprile 1998, Quattroventi, Urbino 2000, pp. 55-63.
- M. Dallapiazza, *Hans Sachsens comedi: die gedultig und gehorsam marggräfin Griselda*, in A. Aurnhammer – H.-J. Schiewer, Hans-Jochen (hrsg. v.), *Die deutsche Griselda. Transformationen einer literarischen Figuration von Boccaccio bis zur Moderne*, De Gruyter, Berlin-New York 2010, pp. 143-152.
- M. Dallapiazza, *In Cento novella man liest. Boccaccios "Decamerone" in den Fabeln und Schwänken des Hans Sachs*, in D. Klein (hrsg. v.), *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur. Hommage à Elisabeth Schmid*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, pp. 467-476.
- M. Dallapiazza, *Hans Sachs und Boccaccio. Überlegungen zu einer rezeptionsgeschichtlichen Systematik*, in A. Noe – H.-G. Roloff (hrsg. v.), *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1750)*, Lang, Frankfurt a.M.-Bern u.a. 2012, pp. 85-118.
- R. de Pol, *Violetta rapita e moglie sorda: Hans Sachs e la leggenda di Neidhart*, in «L'immagine riflessa», 9 (1987), pp. 295-309.
- R. de Pol, *Il Seicento*, in *Storia della civiltà tedesca*, diretta da M. Freschi, UTET, vol. I, Torino, 1998, pp. 199-277.
- R. de Pol, *Hans Sachs' Neidhart mit dem Feyhel und die dramatisierte Neidhartlegende*, in «Daphnis», 23 (1994), pp. 665-674.
- M. Diefenbacher – R. Endres, *Stadtlexikon Nürnberg*, W. Tümmels Verlag, Nürnberg 2000.



- A. Dortmund, *Terenz-Rezeption bei Hans Sachs. Ein Beitrag zur Rolle des Buchdrucks in der Antikerezeption des Humanismus*, in S. Füßel (hrsg. v.), *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*, Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23.-24. September 1994 in Nürnberg, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1995.
- A. Dröse, *Anfänge der Reformation*, in W. Röcke – M. Münkler (hrsg. v.), *Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*, Carl Hanser Verlag, München 2004, pp. 198-228.
- M. Dutschke, «...Was ein singer soll singen»: *Untersuchung zur Reformationsdichtung des Meistersängers Hans Sachs*, Peter Lang, Bern u.a. 1985.
- F. Eichler, *Das Nachleben des Hans Sachs vom XVI. bis ins XIX. Jahrhundert*, O. Harrassowitz, Leipzig 1904.
- R. Endres, *Zur Einwohnerzahl und Bevölkerungsstruktur Nürnberg im 15./16. Jahrhundert*, in «Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnbergs», Bd. LVII (1970), pp. 242-271.
- R. Endres, *Sozialstruktur Nürnbergs*, in G. Pfeiffer (hrsg. v.), *Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt*, C.H. Beck, München 1971, pp. 194-199.
- C. Epping-Jäger, *Die Inszenierung der Schrift. Der Literalisierungsprozess und die Entstehungsgeschichte des Dramas*, M&P, Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1996.
- L. Febvre, *Martin Lutero (Martin Luter, 1968)*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- S. Füßel (hrsg. v.), *Hans Sachs in Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*, Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23.-24. September 1994 in Nürnberg, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1995.
- R. Genée, *Hans Sachs und seine Zeit*, Weber, Leipzig 1894.
- B. Geremek, *La pietà e la forza. Storia della miseria e della carità in Europa*, (*Litosc i szubienica: dzieje nędzy i miłosierdzia w Europi*, 1978), Laterza, Roma-Bari 1986.
- H. Glück, *Schrift und Schriftlichkeit: eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie*, Metzler, Stuttgart 1987.
- J. Goody, *Funktionen der Schrift in traditionellen Gesellschaften*, in J. Goody – I. Watt – K. Gough, *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, pp. 25-62.
- J. Goody – I. Watt – K. Gough, *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986.

- B. Hamm, *Ein Handwerker als Theologe: Soziale und friedliche Reformation bei Hans Sachs*, in B. H., *Bürgertum und Glaube. Kontouren der städtischen Reformation*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996, pp. 181-231.
- G. Hirschmann, *Archivalische Quellen zu Hans Sachs*, in H. Brunner – Gerhard Hirschmann – F. Schnelbögl (hrsg. v.), *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1576*, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1976, pp. 14-54.
- N. Holzberg, *Hans-Sachs-Bibliographie. Schriftenverzeichnis zum 400jährigen Todestag im Jahr 1976*, zsgest. in der Stadtbibliothek Nürnberg unter Mitarb. v. H. Hilsenbeck, Selbstverlag der Stadtbibliothek Nürnberg, Nürnberg 1976.
- N. Holzberg, *Die tragedis und comedis des Hans Sachs. Forschungssituation und Forschungsperspektiven*, in H. Brunner – G. Hirschmann – F. Schnelbögl (hrsg. v.), *Hans Sachs und Nürnberg. Bedingungen und Probleme reichsstädtischer Literatur. Hans Sachs zum 400. Todestag am 19. Januar 1576*, Selbstverlag des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1976, pp. 105-136.
- N. Holzberg, *Möglichkeiten und Grenzen humanistischer Antikenrezeption. Willibald Pirckheimer und Hans Sachs als Vermittler klassischer Bildung*, in S. Füssel (hrsg. v.), *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*, Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23.-24. September 1994 in Nürnberg, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1995, pp. 9-29.
- N. Holzberg, *Hans-Sachs-Bibliographie 1976-2012*, disponibile all'indirizzo internet [www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html](http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html)
- F.W. Kampsschulte, *Die Universität Erfurt in ihrem Verhältnisse zu dem Humanismus und der Reformation*, Fr. Lintz'sche Buchhandlung, Trier 1858.
- D. Katritzky, *Hans Sachs im 18. Jahrhundert*, in «German Life and Letters», 49 (1996), pp. 32-41.
- A. Kawerau, *Hans Sachs und die Reformation*, Verein für Reformationsgeschichte, Halle 1889.
- D. Klein, *Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs*, H.-D. Heinz akademischer Verlag, Stuttgart 1988.
- H.-J. Köhler (hrsg. v.), *Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit*, Beiträge zum Tübinger Symposium 1980, Klett-Cotta, Stuttgart 1981.
- B. Könniker, *Hans Sachs*, Metzler, Stuttgart 1971.

- J. Knappe, *Boccaccio und das Erzähl lied bei Hans Sachs*, in S. Füssel (hrsg. v.), *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*, Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23.-24. September 1994 in Nürnberg, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1995.
- H. Krause, *Die Dramen des Hans Sachs. Untersuchungen zur Lehre und Technik*, Hofgarten Verlag, Berlin 1979.
- H. Kugler, *Einleitung*, in H. Sachs, *Meisterlieder, Spruchgedichte, Fastnachtspiele. Auswahl*, eingeleitet und erläutert von H. Kugler, Reclam, Stuttgart 2003, pp. 7-15.
- P. Landau, *Hans Sachs*, Reiß, Berlin 1912.
- L. le Goff, *Tempo della chiesa e tempo del mercante. Saggi sul lavoro e sulla cultura nel Medioevo (Pour un autre Moyen Age: temps, travail et culture en Occident: 18 essais, 1977)*, Einaudi, Torino 2000.
- Ch. Meier – H. Meyer – C. Spanily (hrsg. v.), *Das Theater des Mittelalters und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*, Rhema, Münster 2004.
- W. Michael, *Das deutsche Drama der Reformationszeit*, Peter Lang, Bern u.a. 1984.
- M. Müller, *Der Poet der Moralität. Untersuchungen zu Hans Sachs*, Peter Lang, Bern u.a. 1985.
- E. Mummenhoff, *Das Hans Sachs-Fest in Nürnberg*, Selbstverlag der Festleitung, Nürnberg 1899.
- F. Otten, «mit hilff gottes zw tichten... got zw lob und zw ausbreitung seines heilsamen wort». *Untersuchungen zur Reformationsdichtung des Hans Sachs*, Kümmerle Verlag, Göppingen 1993.
- V. Paglia, *Storia dei poveri in Occidente*, Rizzoli, Milano 1994.
- J. Pfanner, *Geisteswissenschaftlicher Humanismus*, in G. Pfeiffer (hrsg. v.), *Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt*, C.H. Beck, München 1971, pp. 127-133.
- G. Pfeiffer (hrsg. v.), *Nürnberg – Geschichte einer europäischen Stadt*, C.H. Beck, München 1971.
- H. Probst, *Jakob Ayrer und Bamberg*, in «Historische Verein für die Pflege der Geschichte des ehem. Fürstbistums Bamberg», 85. Bericht (1937), pp. 5-27.
- B. Roling, *Erziehung durch Literatur im Werk Philipp Melanchtons*, in Ch. Meier – H. Meyer – C. Spanily (hrsg. v.), *Das Theater des Mittelalters*

- und der frühen Neuzeit als Ort und Medium sozialer und symbolischer Kommunikation*, Rhema, Münster 2004, pp. 289-365.
- B. Sasse, «*Mit kürz will ich's ercleren dir...*». *Die epischen Elemente in den Lobsprüchen des Hans Sachs*, in «La parola del testo» (2002), 6, pp. 371-394.
- B. Sasse, *Die neue Wirklichkeit des Spiels. Zu den Anfängen einer metadramatischen Reflexion bei Hans Sachs (1527-1536)*, in «Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Sezione Germanistica» (2005), n.s. 15, pp. 131-172.
- B. Sasse, *La fortuna della novella Griseldis in Germania. Esperienze interculturali nella letteratura di lingua tedesca agli inizi dell'Età Moderna*, in *Trascrizioni. Percorsi interculturali nella letteratura e nella lingua tedesca*, Atti del Convegno dell'Associazione Italiana di Germanistica (Bari 3-5 giugno 2004), «A.I.O.N.», Sezione Germanistica» (2007), n.s. 17, 1-2, pp. 277-288.
- B. Sasse, *Costruzioni di identità nella cultura letteraria della Frühe Neuzeit tedesca*, in R. Coglitore – S. Marcerò (a cura di), in *Culturalstudies.it*, «Quaderni del dottorato in Studi Culturali», Duepunti, Palermo 2008, pp. 177-191.
- B. Sasse, *Gli inizi della costituzione del canone nella letteratura tedesca del XV e XVI secolo*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Germanistica» (2008) 1, pp. 59-63.
- B. Sasse, *Schamkultur und frühbürgerliche Öffentlichkeit. Zur Rezeption des Lucretia-Stoffes im deutschsprachigen Drama des 16. Jahrhunderts*, in A. Pontzen, Alexandra – H.-P. Preusser (hrsg. v.), *Schuld und Scham*, «Jahrbuch Literatur und Politik», Bd. III, Winter, Heidelberg 2008, pp. 95-110.
- B. Sasse, *Vom humanistischen Frauendiskurs zum frühbürgerlichen Ehediskurs. Zur Rezeption der Griselda-Novelle des Boccaccio in der deutschen Literatur des 15./16. Jahrhunderts*, in «Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400-1700)» (2008), 27, 3-4, pp. 409-432.
- B. Sasse, *Ansätze literarischer Kanonbildung in der deutschen Literatur des 15./16. Jahrhunderts*, in S. Sanna (hrsg. v.), *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft*, Akten des IV. Kongresses der Italienischen Germanistenvereinigung (Alghero, 27.-31.5.2007), Peter Lang, Bern u.a. 2008, pp. 211-220.

- B. Sasse, *Frauenpreis und Frauenschelte in den dramatischen Dichtungen des Hans Sachs*, in F. Grucza (hrsg. v.), *Akten des Internationalen Germanistenkongresses. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit. Aufgaben der Erforschung der Mittleren Deutschen Literatur bzw. der Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit. Autofiktion. Neue Verfahren literarischer Selbstdarstellung. Klassische Moderne-Schwellen*, Peter Lang, Frankfurt a.M. u.a. 2012, pp. 51-55.
- B. Sasse, *Mannsweib und "unschuldig fraw"*. Zur Decameron-Rezeption in der stadtbürgerlichen deutschen Kultur des ausgehenden Mittelalters, in «Jahrbuch für Internationale Germanistik» (2013), 45, pp. 61-86.
- B. Sasse, *"...den bösen Weybern zu einer besserung und warnung"*. Die Frauenschelte in den Dramen des Hans Sachs und ihre Vorbilder in Boccaccios lateinischen Mustersammlungen, in I. Bennewitz (hrsg. v.), *Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, unter Mitw. v. L. Auteri und M. Dallapiazza, University of Bamberg Press, Bamberg 2015, pp. 137-154.
- H. Schilling, *Aufbruch und Krise. Deutschland 1517-1648*, Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH, Berlin 1988.
- H. Schilling, *Das 16. lange Jahrhundert – der Augsburger Religionsfrieden zwischen Reformation und Konfessionalisierung*, in C.A. Hoffmann (hrsg. v.), *Als Frieden möglich war: 450 Jahre Ausburger Religionsfrieden*, Begleitband zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg (16.06-16.10.2005), Schnell&Schneider, Regensburg 2005, pp. 19-34.
- J. Schutte, *Was ist vns vnser freyhaitnutz / wenn wir ir nicht brauchen durffen. Zur Interpretazion der Prosadialoge*, in Th. Cramer – E. Kartschoke (hrsg. v.), *Hans Sachs. Studien zur frühbürgerlichen Literatur im 16. Jahrhundert*, Peter Lang, Bern u.a. 1978.
- G. Seufert, *Nachwort*, in H. Sachs, *Die Wittenbergisch Nachtigall. Spruchgedicht, vier Reformationsdialoge und das Meisterlied Das Walt got*, hrsg. v. G. S., Reclam, Stuttgart 1974, pp. 157-189.
- B. Stuplich, *Zur Dramentechnik des Hans Sachs*, Frommann – Holzbog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998.
- R. Vormbaum, *Evangelische Schulordnungen. Kursächsische Schulordnung, 1528*, Bertelsmann Verlag, Gütersloh 1860.
- W. Washof, *Die Bibel auf der Bühne*, Rhema, Münster 2007.
- M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Mohr Siebeck, Tübingen 1972.

- A. Wingen-Trennhaus, *Die Quellen des Hans Sachs. Bibliotheksgeschichtliche Forschungen zum Nürnberg des 16. Jahrhunderts*, in S. Füssel (hrsg. v.), *Hans Sachs im Schnittpunkt von Antike und Neuzeit*, Akten des interdisziplinären Symposiums vom 23.-24. September 1994 in Nürnberg, Verlag Hans Carl, Nürnberg 1995, pp. 109-149.
- H. Wolf, *Martin Luther*, Metzler, Stuttgart 1980.
- W. Wolff, *Zur Kunsttheorie und Kunstpraxis des Hans Sachs*, Dissertation, Hochschul-Verlag, Breslau 1925.
- D. Wuttke, *Nachwort*, in D. W. (hrsg. v.), *Fastnachtspiele des 15. Und 16. Jahrhunderts*, unter Mitarb. v. W. Wuttke, Reclam, Stuttgart 1973, pp. 441-462.
- E. Zellweker, *Prolog und Epilog im deutschen Drama. Ein Beitrag zur Geschichte deutscher Dichtung*, Deuticke, Leipzig-Wien 1906.

### *Dizionari*

- W. Tauber, *Der Wortschatz des Hans Sachs*, 2 Bdd., de Gruyter, Berlin-New York 1983.
- Ch. Baufeld, *Kleines Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Lexik aus Dichtung und Fachliteratur des Frühneuhochdeutschen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, consultabile all'indirizzo internet [www.woerterbuchnetz.de/DWB/](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/).
- Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer*, consultabile all'indirizzo internet [www.woerterbuchnetz.de/Lexer/](http://www.woerterbuchnetz.de/Lexer/).

### *Sitografia*

[www.archive.org](http://www.archive.org)  
[www.lutherbibel.net](http://www.lutherbibel.net)  
<http://www.niklasholzberg.com/Homepage/Bibliographien.html>  
[www.nuernberg.de/internet/stadtarchiv/vgn.html](http://www.nuernberg.de/internet/stadtarchiv/vgn.html)  
[www.woerterbuchnetz.de/DWB/](http://www.woerterbuchnetz.de/DWB/)  
[www.woerterbuchnetz.de/Lexer/](http://www.woerterbuchnetz.de/Lexer/)

*Opere artistiche citate*

H. Bosch, *La tavola dei sette peccati capitali e i novissimi* (1495-1520 ca.), Museo Nacional del Prado, Madrid.

